هذا العدد

فى التيارات الفلسفية من هذا العدد مقالات ثلاث ، أما أولاها فقالة عن « نظرية ثورية عربية » تقدم بها إلى القراء فى كتاب ضخم مؤلف عربى أصيل أسماه « البيان القومى الثورى » مريداً بذلك أن يناقش أصالة عن نفسه ونيابة عن قرائه العرب عدداً ضخماً من المفهومات الفكرية التى تدور اليوم على الألسن عندما يكون موضوع الحديث المجتمع الاشتراكى والوحدة العربية والحرية والديمقراطية والنزعة العلمية وأمثال هذه الفكرات الرئيسية التى أصبحت طابع العصر ، ثم هو لا يناقش هذه المفهومات وكأنها خرزات فرادى كل خرزة منها مستقلة عن الأخرى ، بل يناقشها وهى أجزاء من بناء فكرى واحد هو ما يطلق عليه اسم « النظرية الحركية الحياتية الإنسانية » وهو عنوان يلخص التيار الرئيسى لتفكير الكاتب إذ أنه يرى أن المجتمع الإنسانى متطور أبداً ، وأن من يريد البحث فى المجتمع الإنسانى ينبغى له أن يحصر نفسه فى الحياة الإنسانية وفى القيمة الإنسانية كما عرفها التاريخ دون أن يشطح وراء مدونات التاريخ فى عالم من الوهم والضرب فى الغيب . وهى نظرية ينتهى بها إلى نتيجة هامة فى مرحلتنا التاريخية الراهنة مؤداها أن لسان التاريخ ناطق بأعلى صوت أن العرب أمة واحدة وأن طبيعة الإنسان هى أن يعيش فى مجتمع اشتراكى وأن الحرية والديمقراطية أسس لا بد منها لهذا المجتمع وأن الإنسان لم يعش أبداً فترة من حياته خلواً من الحياة الوجدانية بما فى ذلك من ديانة وفن كما ينقض أية نظرية تبعد هذه العناصر الروحية من حياة الإنسان . وينتقل القارئ بعد هذا المقال إلى مقال آخر عن مجتمع العدالة والسلام يبدؤه كاتبه بضرورة أن يكون للمجتمع فلسفة وراء نظمه ، وأنه لا بد لرجال الفكر من أن يستخرجوا للناس الفلسفة الكامنة وراء مجتمعهم الذى يعيشون فيه ، ثم يبين على سبيل الاستشهاد كيف كانت للعرب فى أوج حضارتهم فلسفة تميزوا بها من الأمم التى سبقتهم والأمم التى جاءت من بعدهم ، ويأخذ فى شرح هذه الفلسفة العربية ثم يأخذ الكاتب فى الإشارة المفصلة للمذاهب المختلفة التى تقال اليوم عن فلسفة المجتمع المعاصر لينتهى من ذلك كله إلى الفكرة الرئيسية التى يريد بسطها وهى موضع العدل والسلام من المجتمع الإنسانى فى كل عصر من عصوره بصفة عامة وفى المجتمع المعاصر بصفة خاصة مستعيناً فى هذا العرض بأستاذ معروف فى ميدان البحث الاجتماعى من زاويته الفلسفية هو الأستاذ موريس جنسبرج ، كما قرأ له كاتب هذا المقال فى كتاب حديث الصدور . وبعد ذلك تجئ مقالة ثالثة عن « الإنسان فى فلسفة جان ڤال » أهم ما يلفت النظر فيها فكرة جان ڤال فى أن القيم الإنسانية لا تأتى مفروضة على الإنسان من خارجه ، بل هى من خلقه فهو الذى يصنعها ويختار ما يختار منها مما يزيد من مسئوليته أمام نفسه .

بهذا تنتهى التيارات الفلسفية ليبدأ القارئ بعدئذ فى مطالعته مقالة عن الفكر الاشتراكى العربى وموقفه بين المادية والمثالية ، وحسبنا فى هذا أن نشير إلى حقيقة هامة هى أن الاشتراكية العربية حين تفرض بالتقدم المادى فى ظل القيم الروحية فإن معنى ذلك هو أنها تقرر لنفسها موقفاً فلسفياً يجمع بين المادية والمثالية جمعاً لا ينطوى على تناقض ولا على تنافر ، ومن أين يأتى التناقض إذا كان المجتمع وهو يغير نفسه من حال إلى حال لا بد له أن يتمثل فكرة يسير على نهجها ثم لا بد له فى الوقت

نفسه أن يدخل هذه الفكرة على واقع مادى محيط به هو الواقع الذى يريد تغييره . وفى هذا وحده ما يكفينا من جمع بين مثالية تبدت فى الفكرة السابقة ومادية التزمت الواقع المحسوس لتغير منه ما تريد أن تغيره.

يتلو ذلك باب الأدب ونقده وفيه ثلاث مقالات أولاها عن المسرح السيريالى عند أرمان سالكرو ، وسالكرو هذا هو الكاتب الذى لم ينقطع رجاؤه فى الإنسان حتى وإن فقد شيئاً من رجائه فى السماء ، وهو من حيث الفلسفة وجودى يؤمن بحرية الإنسان فى صياغة حياته على النحو الذى يقرر به ذاته ، لكنه من الناحية الفنية كذلك سيريالى أو تستطيع القول بأنه نقطة التقاء تقاطعت عندها الوجودية من دنيا الفلسفة بالسيريالية من دنيا الفنون لتكون نقطة التقاطع هذه هى المنطلق الذى ينطلق منه نحو حريته ونحو الالتقاء بذاته العميقة باعتبارها الينبوع الأصيل الذى يستمد منه ضوء الهداية فى طريق الحياة . وأما المقالة الثانية فهى شرح وتعليق على ما يسمونه بالجيل الغاضب فى إنجلترا بوجه خاص ، فهم يقولون هناك إن هذا الجيل من الشباب ثائر على تقاليد المجتمع العتيقة التى لم تعد تصلح للقيم المعاصرة ولذلك فهم يتنكرون لها تنكراً يخرجهم عن طابعهم القومى كما كان يعرفه الناس فيما مضى ، ذلك هو ما يزعمونه لشبابهم ولكن كاتب هذا المقال يتساءل فى دقة وتعمق عن مدى هذا الزعم من الصواب وهل هذا الجيل الغاضب هو غاضب حقاً على مجتمعه ؟ وأما المقالة الثالثة فعن كاتب شاعر إنجليزى معاصر لم يقدم لقراء العربية بما يتناسب مع مكانته فى عصرنا هذا ، هو ستيفن سبندر ، وهذه المقالة عنه تقدم لنا لمحة عن نفسه القلقة التى ما تنفك تنقد ذاتها بذاتها لا تريد لنفسها أن تستقر على مبدأ تبين لها خطؤه بعد أن ظنت به الصواب . فتراه مثلا يتحمس حيناً للصورة الليبرالية من الديمقراطية وحيناً آخر للصورة الاشتراكية منها ، تراه حيناً يذود عن الفردية المطلقة وحيناً آخر يدافع عن الحياة الجماعية للأفراد وهكذا وهكذا ، وكل ما يهمنا من هذا المقال هو أن نلتقى بهذا الكاتب الشاعر لا لنوافقه ولا لنختلف معه فيما ذهب إليه فى أطوار حياته المختلفة ، بل هو أن نكون لأنفسنا صورة موجزة عنه لعلها تدفعنا إلى مزيد من معرفته .

يأتى بعد ذلك باب الفن ودنياه وها هنا مقال واحد عن نقد الفن عند هربرت ريد ، وهربرت ريد هو الذى يرجع إليه الفضل فى التفرقة بين معنى الفن من جهة والجمال من جهة أخرى ، ذلك أن الفن راسخ على مدى عصور التاريخ لا فرق فيه بين قديم وجديد من حيث التذوق ، وأما الإحساس بالجمال فقد يتغير موضوعه من حضارة إلى حضارة . ولقد علمنا ريد فى كتاباته النقدية كيف اتجه الفن والأدب المعاصران نحو الغوص فى نفس الإنسان من داخل بعد أن كانا منشغلين بظواهر الطبيعة الخارجية ، وبهذا التحول أصبح الإنسان يفرض نفسه على الطبيعة بعد أن كانت الطبيعة تفرض نفسها عليه .

وآخر أبواب العدد هو الباب الذى نفرده لتيار الفكر العربى المعاصر وفى هذا العدد يدور الحديث عن عبد الرحمن شكرى الذى خلق مع زميليه العقاد والمازنى مدرسة أدبية جديدة كانت هى المدرسة التى وجهت طريق الفن الشعرى وجهة جديدة مهما طرأ عليها بعد ذلك من تجديدات فرعية .

وأخيراً يلتقى القارئ بأحداث الأدب والفن فى هذا الشهر ثم يلتقى القراء بعضهم مع بعض فى ندوتهم المعتادة .

رئيس التحرير

نظرية تربية عربية

١

في مقال لفرانسس بيكن « عن الدراسة » ، لمحات قوية نافذة ، منها اللمحة التي يبدأ المقال بها ، وهي أن للدراسات هدفاً من ثلاثة أهداف ، تختلف باختلاف الدارس ، فهي إما أن تكون للمتعة ، أو أن تكون لزينة المظهر ، أو أن تكون لاكتساب القدرة ، أما طلاب المتعة فيغلب أن يكونوا من أصحاب الفراغ ، وأما طلاب الزينـــة فيغلب أن يكونوا ممن ينشدون لأنفسهم البريق واللمعان إذا ما تحدثوا في المحافل ، وأما الهادفون إلى اكتساب القـــدرة فهم أولئك الذين يقصدون إلى تزويد أنفسهم بالأسس السليمة التي يقيمون عليها أحكامهم في اضطلاعهم بالعمل الجاد في حياتهم المنتجة . . . وتمضي مع فرانسس بيكن في مقاله هـــذا ، المليء بلمحاته القوية النافذة ، لتسمعه يوجه إليك النصح فيقول :

لا تقرأ ابتغاء معارضة ما تقرؤه ، ولا تقرأ ابتغاء التسليم الأعمى بما تقرؤه ، ولا ابتغاء العثور على موضوع تتحدث فيه مع الناس إذ تتحدث ، بل اقرأ لتفكر فيما تقرؤه تفكيراً تزن به قيمته ومدى صوابه ؛

ولا يفرغ بيكن من نصحه هذا إلا ليقدم لك تقسيمه المشهور لأنواع الكتب : فبعض الكتب يكفيهـــا أن تذاق بطرف اللسان ، وبعضها تزدرد ازدراداً ، لكن قلة منها هي التي تمضغ وتهضم على روية ومهل ؛ أما النوع الأول الذي يذاق بطرف اللسان ، فهو ما نتصفح فيه بعض أجزاء الكتاب تصفحاً سريعاً عابراً ثم نلقي به ، وأما النوع الثاني الذي يزدرد ،

• لا تقرأ ابتغاء معارضة ما تقرؤه ، ولا تقرأ ابتغاء التسليم الأعمى بما تقرؤه ، ولا ابتغاء العثور على موضوع تتحدث فيه مع الناس إذ تتحدث ، بل اقرأ لتفكر فيما تقرؤه تفكيراً تزن به قيمته ومدى صوابه .

• إننا إذا رأينا القومية العربية قد تفجرت فى العصر الحديث ، لتحقق وحدة أصيلة راسخة فى أصلابها ، فلم يكن ذلك لمجرد رد الفعل المنتقم ، إنما النبع من أنفسنا ومن تاريخنا .

• لكن ثورة مصر فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ – وهى الثورة العربية الأم – قامت ليعلم منها الحاسبون أن قد كذبهم حسابهم ، إذ ما هى إلا أن أثمرت ثمراتها ، لا فى أرضها المصرية وحدها ، بل فى سائر الأرض العربية فى الوطن العربى الكبير .

دكتور زكى نجيب محمود

فهو الذى نتم فيه قراءة الكتاب كله ، ولكن بغير شوق ولا حرارة أو مبالاة ، وأما النوع الثالث الجدير بالمضغ والهضم – وهو القلة القليلة – فهو الذى نقرأ فيه الكتاب كله قراءة تشد منا اللفتة وتستوقف الانتباه وتركزه .

وإنما أمهد بهذا القول الجميل الذى قاله عن ألوان الدراسة عند مختلف الدارسين ، لأحدد به موقفى إزاء كتاب أخرجته لنا المطبعة العربية فى أول هذا العام (١٩٦٦) ، يحمل عنوان « البيان القومى الثورى » ، ومؤلفه هو الأستاذ عبدالله محمد الريماوى ؛ وعلى الغلاف عبارة موجزة تشير إلى هدف الكتاب إذ تقول إنه « أساس مقترح لميثاق الحركة العربية الواحدة »

كما أن على الغلاف رقماً يدل على أن هذا هو الجزء الأول ، ثم تعلم من فهرس المحتوى ، أن فى عزم المؤلف أن يتبعه بجزء ثان ؛ على أن هذا الجزء الأول وحده يقع فى أربعمائة وخمسين صفحة أو نحو ذلك .

وإنى لأعترف أننى فى أول لمستى للكتاب ، أحسست إحساساً غامضاً ، بأنه – بالنسبة إلى – ربما جاء كتاباً من الصنف الذى أقرؤه لملأ الفراغ ، والذى ربما اكتفيت فيه بالتصفح الذى يذوق من أجزائه صفحة هنا وصفحة هناك ؛ ولهذا وضعته أمامى على المكتب شهراً ، وشهرين ، وثلاثة أشهر ، أسترق له الدقائق مرة والساعة أو بعض الساعة مرة ؛ لكننى كنت كلما وثبت بين أجزائه مرة بعد مرة ،

وقعت عيني على لمعات من الفكر والنظر ، حتى لم يسعني آخر الأمر إلا أن آخذ الكتاب بما يستحقه من إخلاص وجد ، لأنه — بحسب تقسيمات فرانسس بيكن التي ذكرناها — كتاب لم يكتب للهو الفراغ ، ولا لطلاوة الحديث في محافل الأصدقاء ، وإنما كتب ليزود قارئيه بالأسس القوية التي يستطيعون أن يقيموا عليها أحكاماً سديدة صائبة فيما يمس القومية العربية التي تخوض اليوم — من أجلها وفي سبيلها — ثورة نعيد بها تشكيل الحياة على الأرض العربية كلها ؛ وكذلك هو كتاب — بحسب تقسيمات فرانسس بيكن مرة أخرى — لا يكفى له أن يذاق بطرف اللسان ، ولا أن تزدرد أجزاؤه ابتلاعاً ، بل لا بد له من الوقوف عند مراحله وأجزائه ، مرحلة مرحلة ، وجزءاً جزءاً ، لنمضغ مادته الدسمة الفنية مضغاً ، ثم لنهضمها هضماً ، يصيرها جزءاً من كياننا الفكرى لا لنعارضه بغير درس ، ولا لنسلم به بغير مناقشة ، بل لنفكر فيه تفكراً متمهلا متأنياً ، يعيننا على وزن قيمته وزناً أميناً وعادلا .

٢

يقترح المؤلف بكتابه هذا « نظرية ثورية عربية » ينتهى إليها بعد دراسة منهجية علمية ، تقوم على أساس المشاهدات وتحليلها واستقراء نتائجها ، حتى يجنب نفسه مزالق التفكير الشاطح ، الذى يجاوز عالم الشهادة إلى مجاهل الغيب ؛ وكنت أود أن أغوص بالقارئ فوراً إلى صميم هذه النظرية المقترحة ، وإلى أركان هذا المنهج الذى اصطنعه المؤلف للوصول إلى نتائجه ، لكن ما حيلتى وقد قدم المؤلف لهذه النظرية وهذا المنهج بفصول طويلة ، لا أرى من العدل حرمان القارئ من الإشارة إلى محتواها ، لأنها فصول تعرض أمام أبصارنا صورة مترامية الأطراف مركبة العناصر ، لما قد كانت عليه الأمة العربية منذ أول القرن التاسع عشر ، وإلى قيام الثورة العربية الأم ، ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ؛ فهى صورة لا غناء لنا عنها ، إذا أردنا دقة الحكم على ما قد أورده المؤلف بعد ذلك ، من منهاج للبحث ومن نظرية ينتهى إليها بعد البحث ، ثم يفصل فيها القول تفصيلا مستفيضاً في مئات الصفحات ، ستتلوها مئات أخرى في جزء ثان يطلب منا أن نرتقب ظهوره .

وإنك لتقلب من الكتاب صفحة عنوانه ، لتجد أمامك عبارة كتبت وحدها في منتصف صفحة خالية إلا منها ، تقرؤها فإذا هى كالنذر التي يرسلها في الناس أنبياء الإصلاح ، فيجيدون صياغتها ، ويغلظون جرسها ، لكى تثبت في الأسماع وتستقر في القلوب ؛ « هذه كلمة حق ، لا تذهب مع الريح فؤاد ، لأنها في منطق التاريخ أقوى من الباطل ، وبإرادة الثورة تعصف بالأوتاد » . . فلا يسعك في مستهل الكتاب — حين تقرع هذه العبارة القوية سمعك لتنصت — لا يسعك إلا أن تسأل مشوقا : أى كلمة هى يا ترى ، تلك التي يوقن صاحبها أن لن تبددها الريح في الوادى ، وأنها في منطق التاريخ أقوى من الباطل ؟ ثم ماذا عسى أن تكون هذه الثورة التي ستمكن إرادتها لهذه الكلمة أن تعصف بالأوتاد ؟ فتقلب الصفحة مشوقا فتصادف فصلا هو أول فصول الكتاب ، عن « هذه المرحلة في حياة الأمة العربية » التي هى مرحلة التحول الثورى ، والتي هى المرحلة الحاسمة ، فالثورة قائمة اليوم في ربوع الوطن العربي الكبير ، تسعى نحو تحديد المصير (للدولة العربية الاشتراكية — الديمقراطية) الواحدة ، التي يتحقق بها وفيها تحرير الوطن والأمة والمواطن ، من

الاستعمار ، والتجزئة ، والاستغلال ، والاغتصاب ، والتخلف) .

فهذه المرحلة فى حياتنا ، هى مرحلة نحياها بالثورة ، ومصر هى فى هذه الحياة الثائرة رائدة ؛ وإنها لثورة تضرب فى جميع الأسس المادية والفكرية والنفسية ، وتمزق عن الأمة العربية ما قد لفها من أباطيل ، نسجها لها المستعمر والمستغل ، عبر عهود مظلمة ؛ ولئن كانت الأمة العربية إبان تلك العهود المظلمة ، تحلم بالخلاص ، فهى اليوم قد أخذت تترجم الحلم إلى واقع مشهود ؛ ولكن كيف ؟ هذا هو ما يجيبك عنه الفصل الثانى ، الذى يسير المؤلف معك خلاله ليطلعك على مراحل « النضال القومى العربى » بادئا من جذوره وأصوله ، ومتتبعاً مراحل تطوره ، ليخلص بك إلى دروسه وعبره ومنطقه الذى هداه سواء السبيل ؛ فاذا كانت الأجيال التى سبقتنا قد بذلت فى ذلك النضال جهودها ، فواجب هذا الجيل أن يكون على وعى بهذه الجهود التى بذلت ، ليضع أمامه صورة واضحة لما كان — فى انتصاره وانتكاسه — ليعد العدة لما يكون ؛ وليس هذا الوعى مما اجتازته الأجيال السابقة من صعاب ، إلا أن نكتب تاريخنا كتابة جديدة ، تيسر لنا الفهم والتقويم ؛ ولعل مؤلف الكتاب يريد بهذا أن يقول إن كتابه هذا إنما يستهدف هذا الهدف ، فهو محاولة لتحليل الماضى ، ليسير الحاضر على هداه .

وأول عناصر التحليل التى يقدمها المؤلف على سبيل التمهيد ، هو أن الأمة العربية كانت دائماً أمة واحدة ، وأن مصر كانت دائماً هى قلب حركات التوحيد ، كلما انفرطت تلك الوحدة الطبيعية ؛

فالأمة العربية الواحدة هى التى تحملت المسئوليات المادية والعسكرية فى صد موجات الغزو الأوروبى ؛ وهى التى تحملت هذه المسئوليات نفسها فى رد غزوات التتار ؛ وهى التى تمردت على الحكم العثمانى حتى ألقت به بعيداً عن كواهلها . . . فاذا سألت التاريخ : كيف ومتى تكونت هذه الأمة العربية الواحدة ؟ أشارت لك أصابع التاريخ إلى الفتح العربى الإسلامى ؛ وإذن فها هنا تنفتح عينك على حقيقة أولى فى رفض الفلسفة الماركسية التى تجعل النظم الاقتصادية وحدها مولدة للتاريخ وتطوره ؛ ففى حالة الأمة العربية الواحدة ، ترتكز الوحدة كما يرتكز النمو والتطور ، على أصول من عقيدة وفكر ، قبل أن ترتكز على أوضاع الحياة الاقتصادية .

لكن المؤلف لا يريد أن يقف بك طويلا عند هذا الأصل البعيد ، وسرعان ما ينتقل بك إلى أول القرن التاسع عشر ، الذى هو أول الفترة التى اختصها بدراسته ، ليسأل : ما مصدر وعى الأمة العربية بوحدتها وبمسارها عندئذ ؟ لم تكن الحملة الفرنسية على مصر هى أول اليقظة ، لأنها لو كانت لما تعرضت للمقاومة العنيفة التى تعرضت لها ، بل إن حقيقة الأمر هى أن الأمة العربية كانت تطوى جوانحها على منابع علم مشترك وحضارة مشتركة ، تنتظر اللحظة المناسبة لتنبثق ، وفى مقدمتها جوامع الأزهر فى مصر ، والزيتونة فى تونس ، والنجف الأشرف فى العراق ؛

ومعنى ذلك أننا إذا رأينا القومية العربية قد تفجرت فى العصر الحديث ، لتحقق وحدة أصيلة راسخة فى أصلابها ، فلم يكن ذلك مجرد رد الفعل المنتقم الذى جاء ليرد على غزوة أوروبية هنا ، أو مذهب فكرى أوروبى تسلل هناك ؛ إنما النبع من أنفسنا ومن تاريخنا ؛

وإنه لنبع فياض غزير ، عرفه الأوروبيون جيد المعرفة حين استقوه ثقافة آبائهم اليونان ، وعرفوه جيد المعرفة مرة أخرى حين جاءوا ليطمسوه تحت ستار من عقيدة المسيح عليه السلام ، فى حروبهم الصليبية التى انتهت آخر الأمر بخروج الأمة العربية ظافرة بقوميتها الواحدة الموحدة ؛

ولكن هؤلاء الأوروبيين قد عاودتهم الشهوة أن ينقضوا على هذه الوحدة العربية ، فلجئوا إلى مختلف الفنون الخبيثة الماكرة ، التى منها أنهم أقاموا إسرائيل

لعلهم بها أن يشطروا الأمة العربية فى جناحها الأسيوى عنها فى جناحها الأفريقى ، وإن لم من هذه الفنون ما ليس ينتهى ، وما يقتضينا أن نكون على وعى بها وبصيرة ؛ فانظر إلى خريطة العالم العربى خلال المائة عام الأخيرة لترى عجباً ، لأنك سترى الأمة الواحدة قد قسمت وشطرت أجزاؤها ، ليكون كل جزء منها فى قبضة دولة من الدول الاستعمارية ، حتى حسب الحاسبون أن قد انطوت صفحة القومية العربية وذهبت ريحها

لكن ثورة مصر فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ — وهى الثورة العربية الأم — قامت ليعلم منها الحاسبون أن قد كذبهم حسابهم ؛ إذ ما هى إلا أن أثمرت ثمراتها ، لا فى أرضها المصرية وحدها ، بل فى سائر الأرض العربية فى الوطن العربى الكبير : ثارت الجزائر ، وهزمت الأحلاف ، وجمدت إسرائيل ، وأممت قناة السويس ، واتحدت مصر وسوريا تحت علم واحد ، وثارت بغداد ، ثم ثار اليمن والجنوب العربى ... ولم تكن هذه الثورات مجرد انتفاضات سياسية ، بل دعمتها ثورات اقتصادية واجتماعية تنبئ فى جلاء أن قد سقط نظام قديم ، ليقوم للعرب نظام جديد ، يحيون فى ظله حياة جديدة ؛ ومن ثم يأخذ المؤلف يقص عليك تفصيلات عن هذه الثورة العربية الشاملة ، كيف كانت ، وإلى أى النتائج آلت .

[redacted]

وهنا يبدأ الباب الثانى من الكتاب ، وهو الباب الذى ينفتح لنا عن النظرية ومنهجها ، وهما ما يريدان منا إطالة الوقوف وإمعان النظر :

إن أول خطوة يخطوها الناقد المنهجى لنظرية موضوعة أمامه ، ويريد مناقشتها ، هى أن يسأل : ما هى المشكلة التى جاءت تلك النظرية لتحلها وتفض إشكالها ؟ فاذا لم تكن هنالك مشكلة بعينها متصلة بالنظرية التى تريد نقدها ، فالنظرية عندئذ تصبح هباء فى هواء ، لأنها عندئذ تكون كالمفتاح الذى لا يفتح باباً مغلقاً ؛ وإذا كانت هنالك مشكلة بعينها متصلة بالنظرية التى تريد نقدها ، لكنك بعد الفحص لا تجد أن هذه النظرية تفض من إشكالها شيئاً ، فعندئذ تحكم على النظرية بأنها خاطئة لا تفى بالغرض الذى من أجله صيغت ؛ وإذن فهنالك حالة واحدة فقط هى التى تكون فيها النظرية المقترحة مقبولة ، وهى الحالة التى تكون هنالك فيها مشكلة معينة متصلة بموضوع النظرية المطروحة للمناقشة ، ثم يتبين بعد الفحص أن النظرية من شأنها أن تحل المشكلة وتزيل إشكالها .

أما النظرية التى يقدمها إلينا مؤلف « البيان القومى الثورى » فهى — كما يصوغها هو بعبارته — « النظرية الحركية الحياتية الإنسانية » وهى صياغة أتوقع أن يكون لها وقع غريب فى آذان القراء ، لكن هذه الغرابة يزول معظمها ، أو تزول كلها ، حين نعلم ما يقصد إليه الكاتب بهذه المصطلحات الثلاثة : «الحركية» و« الحياتية » و«الإنسانية» ؛ غير أنى أرجئ شرح هذه الكلمات الثلاث — وفى شرحها شرح للنظرية المقترحة — أرجئ ذلك ، لأسأل أولا : ما هى المشكلة التى رآها المؤلف قائمة ، فأراد أن يلتمس طريقاً إلى حلها ، فكان أن اهتدى إلى فكرته هذه ، فجاء يعرضها أمامنا على سبيل الفرض المقترح ؟ ... أحسب أن المشكلة التى رآها المؤلف تنتظر الحل ، هى : « كيف تحقق الأمة العربية هدفها القومى ، وتؤدى رسالتها الإنسانية » ؟ أما الهدف القومى فمقصود به إقامة مجتمع عربى موحد ، ذى قومية واحدة ، وتسوده الاشتراكية والديمقراطية ، أو « الاشتراكية — الديمقراطية » على

اعتبار أن هذين وجهان لكيان اجتماعي واحد ؛ وأما الرسالة الإنسانية التي تود الأمة العربية أن تؤديها ، فهي إشاعة قيمة عليا في الحياة البشرية ، مؤداها أن يكون «الإنسان» هو محور تلك الحياة، بشرط أن يفهم الإنسان بمعناه المركب ، الذي يلخصه المؤلف في هذا التعريف: «هو كائن حي يتميز بأنه : عاقل ، منتج ، ذو قلب وخيال ، صاحب إرادة ، تراثي حضاري ، اجتماعي» وسنعود إلى هذه الجوانب بعد قليل .

المشكلة المطروحة للبحث أمام المؤلف ، هي – فيما أحسب – محاولة تحقيق الأمة العربية لهدفها القومي من جهة ، ولأدائها رسالتها الإنسانية العامة من جهة أخرى ؛ والسؤال هو : كيف يتم لها ذلك ؟ والجواب هو هذه النظرية المقترحة ، أعني «النظرية الحركية الحياتية الإنسانية» – فهي «حركية» لأنها تريد أن تجعل التطور الصاعد جزءاً من مفهومها ، وهي «حياتية» لأنها تريد أن تحصر بحثها في ظروف الحياة الواقعة كما يحياها الإنسان فعلا ، وكما كان يحياها فيما يشهد التاريخ المعلوم ، وهي «إنسانية» لأنها تريد أن تحصر البحث في الإنسان وحده دون سائر أجزاء الكون ، بحيث لا يجوز أن نمد النتائج التي نصل إليها عن الإنسان ، بحيث نعممها على غيره من الكائنات ، كما لا يجوز أن نطبق عليه ما ينطبق على سائر الكائنات من قوانين الطبيعة ؛ وإذن فالركن الأساسي في النظرية هو فهمنا «للإنسان» ومقوماته ، لا المقومات السكونية الراكدة، بل المقومات الديناميية المتطورة ؛ وليس المقومات كما نفترضها بالفكر المثالي المجرد ، بل المقومات كما نلخصها في حياته بالتجربة والاستقراء؛ ومعنى ذلك أن النظرية المقترحة هي بمثابة «وقفة» محددة معينة ، يريدنا المؤلف أن نقفها بازاء الإنسان والمجتمع ومعنى التاريخ ، لأننا بهذه الوقفة «نفهم» حقيقة الأمر أولا ، ثم «نقوم» هذه الحقيقة المفهومة ثانياً ، تقويماً نسير على هداه ، فنحقق ما نريد تحقيقه من أهداف «قومية» و «إنسانية» معاً .

ونعود إلى تعريفه الإنسان – ما دام هو محور الفكرة الأساسي – الذي يركب فيه ستة عناصر ، يجعلها جميعاً بمثابة «المقولات» الأولية ، التي لا أسبقية لإحداها على الأخرى ، فهكذا خلق الإنسان وعلى هذا النحو ركبت طبيعته ، وهو أن يكون: (١) عاقلا (٢) منتجاً (٣) ذا قلب وخيال (٤) صاحب إرادة (٥) تراثياً حضارياً (٦) اجتماعياً ؛ فليس هو كما يصفه المثاليون عقلا صرفاً ، وليس هو كما يصفه الماديون جسداً صرفاً ينتج بيديه مأكله ومسكنه وثيابه ، وليس هو كما يصفه الرومانسيون عاطفة صرفاً ، وليس هو كما يصفة فلاسفة الإرادة والفعل إرادة صرفاً ، وليس هو كما يصفة العمليون حاضراً صرفاً ، وليس هو كما يصفه الفرديون فرداً قائماً بفرديته ، بل هو كائن اجتماعي ذو حضارة منذ نشأ حتى اليوم .

وإذن فالنظرية المقترحة ترى في الفلسفات المعروفة المألوفة جوانب جزئية ، ليس في وسع إحداها أن تفسر كل شيء في حياة الإنسان الغزيرة الخصبة ، ولا مناص من جمع الجوانب كلها في مركب واحد ، يكون هو الحقيقة متكاملة ؛ وكأنما ظن مؤلفنا العربي أن هذه الفلسفات التي رآها جزئية محدودة ، حين كانت تقرر الواحدة منها جانباً واحداً دون سائر الجوانب ، فانما كانت بهذا تنكر وجود الجوانب الأخرى من حياة الإنسان ، وحقيقة الأمر ليست كما ظن ؛ بل إن الفيلسوف من مذهب معين ، لم يكن يضنيه شيء بقدر ما يضنيه أن يرد سائر جوانب الحيـاة الإنسانية – وهو معترف بوجودها كما نعترف نحن بوجودها – إلى المبدأ الواحد الذي يرتضيه ، فاذا كان مبدؤه هو أن الإنسان في حقيقته عقل صرف – وهذه هي الفلسفة المثالية والعقلانية – كان سؤاله

بعد ذلك دو : كيف أفسر بالعقل وحده سائر جوانب الحياة ؟ وهو إذالم يستطع تفسيرها حكم على فلسفته — قبل أن نحكم عليها نحن — بالنقص والقصور وحاول التعديل ؛ وأهون شيء هو أن تضم العناصر كلها فى مركب واحد ، لا ترد بعضها إلى بعضها الآخر ، بل تتركها كما هى مشهودة فى مجرى التجربة بالنظر ؛ وإلا ، فكيف يعقل أن يكون وصف الإنسان بأنه « تراثى حضارى »واقعاً فى الأولوية نفسها التى يقع فيها وصفه بأنه ذو عقل وذو إرادة وذو وجدان؟ أليس الأدنى إلى الصواب أن تردالحضارة والتراث إلى هذه الصفات الأخيرة ، فلأن الإنسان عاقل شاعر مريد قد أصبحت له حضارة وأصبح له تراث ؟

ثم انظر إلى القلق الشديد فى سياق المعانى ، حين تحدثك المؤلف عن « الإنسان » — بوصفه المحور الأساسى الرئيسى فى نظرته ونظريته — فيقول إنه ينبغى أن ننظر إلى الإنسان كما هو كائن ، فلا ننزل به درجة لنجعله حيواناً ، ولا نصعد به درجة لنجعله ملاكاً ، لأن الإنسان إنسان بما هو كذلك ، فلا هو أدنى مما هو ، ولا هو أعلى مما هو ؛ وإلى هذا الحد نحمد للمؤلف هذه النظرة التى تلتزم الواقع التجريبى عند النظر إلى موضوع بحثه ؛ لكنه سرعان ما يستطرد فى الحديث ، لينبئنا بأن الجانب الحيوانى من الإنسان خاضع لقوانين الطبيعة ، كأى حيوان آخر ، لكنه بجانبه « العاقل » متميز مستقل عن تلك القوانين ، بل إن الطبيعة قد وعت نفسها لأول مرة عن طريق العقل الكائن فى الإنسان ، ما دام الإنسان جزءاً من الطبيعة ؛ فكأن المؤلف يقول بهذا : (ا) إن الإنسان جزء من الطبيعة ، (ب) والعقل جانب من الإنسان ، (حـ) إذن تكون الطبيعة عاقلة بسبب العقل الإنسانى ؛ وبهذا القول يهدم المؤلف ما كان قد زعمه ، من أن الإنسان شيء فى الكائنات فريد ؛ له صفات تميزه من حيث الكيف عما دونه من كائنات ؛ من بينها العقل ؛ فاذا جاز لنا أن نقول عن الإنسان إنه يعى الطبيعة بعقله ، فلا يجوز أن نعكس القول لنزعم أن الطبيعة بدورها تعى الطبيعة (أى تعى ذاتها) بعقل الإنسان .

لكن هذا القلق فى سياق المعنى لا يطول (راجع ص ١٧٤ - ١٧٥) ، إذ يستأنف المؤلف سياقه الطبيعى المتسق مع فكرته ، وهو أن يجعل الطبيعة فى ناحية ، والإنسان بكل صفاته المتميزة المتفردة فى ناحية ، بحيث لا يعود الإنسان جزءاً من الطبيعة ، بقدر ما يصبح هو الطاقة الفعالة ، بالنسبة إلى الطبيعة المنفعلة بفعله ؛ فاذا قلنا عن الإنسان إنه « منتج » — إلى جانب كونه « عاقلا » ، لا بسبب كونه عاقلا فى زعم المؤلف — كان المراد من قولنا هذا هو أنه يشكل الطبيعة لخدمته ؛ وإذا قلنا عنه إنه ذو قلب وخيال ، كان مرادنا هو أنه فنان يتفنن بمادة الطبيعة ، إذ الطبيعة هى مصدر الإنتاج المادى الاقتصادى النفعى ، كما أنها هى كذلك منبع الفن والجمال ، وإذا قلنا عن الإنسان إنه ذو إرادة ، كان المعنى المقصود هو أنه « يختار » من بين كائنات الطبيعة ما يأخذ وما يدع ؛ وإذا قلنا عنه إنه « تراثى حضارى » ، أردنا بهذا القول أنه ذو ذاكرة تاريخية ، تجمع له المعانى حول بقعة معينة من المكان فتحولها من بيئة إلى وطن ، وحول لحظة بعينها من زمان فتحولها من « ظرف » إلى « تاريخ » — وهكذا ترى الإنسان بكل صفاته يصب الفعل على الطبيعة ، والطبيعة تخضع له وتنساق مما يجعلهما من مستويين مختلفين ، وإذن فلم يكن المؤلف على اتفاق مع نفسه حين عالج صفة « العقل » فجعل الطبيعة تشارك فى استخدامه بأن تعى ذاتها به ، لأن الإنسان صاحب العقل جزء منها ، كما يقول المؤلف .

وما دمنا بصدد الحديث عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، فتجدر الإشارة هنا إلى موضع آخر فيه

قلق فى تسلسل المعانى ، وذلك حين يقرر المؤلف (ص ١٩٥ - ٩٦) أن الإنسان فى حياته الاجتماعية عبر التاريخ ، يبقى — من حيث هو نوع — ثابتاً فى مقوماته ، لا يتغير منه شيء ذو بال ؛ وأنه لا مبرر عندنا لافتراض أن هذا النوع الإنسانى سيتطور إلى نوع آخر من الكائنات الأعلى ، ولا لافتراض أن هذا النوع الإنسانى سينقرض ؛ « بل إن احتمال بقاء الإنسان كنوع جامد — شأن أنواع حية أخرى كثيرة — أمر أكثر احتمالا — بالمنطق العلمى — من ارتقائه أو انقراضه » ؛ وبعد أن يقرر هذا الثبات والجمود للإنسان إلى أبد الآبدين ، يقرر أيضاً أن « الطبيعة » هى الأخرى — من حيث هى بيئة صالحة لحياة الإنسان وذات قوانين موضوعية تحكم حركة قواها — ثابتة لا تتغير تغيراً محسوساً يؤثر فى تاريخ الإنسان » . . . بعد هذين « القرارين » من المؤلف بجمود النوع الإنسانى على حاله ، وجمود الطبيعة على حالها ، يثب إلى نتيجة لست أدرى كيف تستقيم مع تينك المقدمتين ، إذ يقول : « إن تطور الطبيعة بفعل الإنسان الهادف الواعى أصبح الحقيقة الصاعدة الجديدة فى هذا الصدد » فمن أين يأتى « التطور » للطبيعة ما دامت ثابتة على حالها لا تتغير ؟ ثم انظر إلى المؤلف بعد ذلك مباشرة وهو يقرر قراراً ثالثاً فى هذا الصدد : « إنه بغير ثبوت العاملين المذكورين غير المتغيرين — الإنسان والطبيعة — أثناء حركة التطور والتغير التى تصيب « حياة الإنسان الاجتماعية » فإنه لا يمكن أن يوجد تاريخ اجتماعى حضارى ذو منطق . . . » وهذا ترتيب عجيب من المؤلف لأفكاره ؛ فأولا — لماذا ينتفى وجود التاريخ الاجتماعى الحضارى إذا ما افترضنا أن الإنسان والطبيعة متغيران كلاهما ، وغير ثابتين ؟ وثانياً — هب أنه لا تاريخ يجرى على تسلسل منطقى إذا كان الإنسان والطبيعة متغيرين ، فلماذا تحتم مسبقاً أن التاريخ الحضارى ذو منطق خاص ، ثم تحتم على نفسك تبعاً لذلك أن تفترض ثبات الإنسان والطبيعة ، فما هو المبدأ العقلى عندك الذى رأيته يوجب أن يكون للتاريخ الحضارى سير فيه منطق خاص ؟ أهو مستحيل فى رأيك — وأعنى الاستحالة المنطقية — أن تكون المصادفة هى السمة التى تميز نشوء الحضارات واختفاءها ؟ نعم إن المؤلف كان قبل ذلك فى كتابه (انظر ص ١٧٩) قد قرر لنا « أن التاريخ ليس ركاماً من التطورات والتغيرات والأحداث ، معزولة بعضها عن البعض الآخر ، تقع وليدة الأمزجة الذاتية أو الصدف البحتة . . . » ولكن ذلك نفسه كان « قراراً » من قراراته الكثيرة التى لا توجبها ضرورة العقل ولا حتمية المنطق ، حتى ولو كان ذلك هو الذى وقع بالفعل .

ومن المواضع التى لم يطمئن لها عقلى كذلك ، موقف المؤلف بالنسبة إلى الإنسان ووضعه فى سلسلة النشوء والارتقاء ؛ فبينما هو يجعله ركناً أساسياً فى وجهة نظره أن يكون الإنسان كائناً فريداً ممتميزاً ، يقف من الطبيعة وكائناتها موقف المواجهة ، تراه فى مواضع متناثرة ينبئك أن الإنسان قد انبثق من الطبيعة فى مجرى التطور (انظر ص ١٧٨ مثلا) حتى ليقول فى صراحة : إن التاريخ الطبيعى هو حركة النشوء والتطور والارتقاء التى صنعت الإنسان بعد ملايين السنين التى مضت على ظهور الحيـاة فى الطبيعة . . . » — الحق أن مؤلفنا الفاضل يبدو حريصاً أشد الحرص على أن يجعل للإنسان منزلة فريدة ممتازة ، وأن يجعل التاريخ الإنسانى مرهوناً « بالفعل » الإنسانى المتحرر من قيود تعلوه فى الرتبة وتسيره ؛ هو حريص أشد الحرص على هذا الوصف

« الوجودى » للإنسان ، لكنه يأتيك أحياناً فى غضون الكتاب بما قد يكون منافياً — فى ظاهر الأمر على الأقل — لهذه الرغبة العزيزة عنده .

[redacted]

إن استطراد الحديث فى « مادة » هذا الكتاب القيم الدسم الغنى بمحصوله الفكرى الوفير ، قد يطول بنا كثيراً ، بحيث يفلت منا موضوع هام نريد إثارته فى هذا المقال ، ألا وهو موضوع « المنهج العلمى » الذى اصطنعه المؤلف فى بحثه ، ما له وما عليه .

فهو يلح علينا إلحاحاً لا ألومه عليه ، فى أن طريقته علمية تجريبية ، بمعنى أنه يحصر القول فيما بين يديه من حقائق ملموسة محسوسة ، ولا شأن له بما وراء هذا الملموس المحسوس ؛ فاذا أردنا أن نبحث فى الإنسان وتاريخه وحضارته . . . الخ الخ . فليس السبيل إلى ذلك هو أن نرسل التأملات فى الهواء ، بغض النظر عما قد أثبته التاريخ فعلا فى مدوناته ، بل السبيل هو أن نلتزم حدود ما حدث بالفعل وما وقع بالفعل ؛ فهو يقول قولا صريحاً عن نظريته المقترحة — النظرية الحركية الحياتية الإنسانية — « إن موضوعها هو « حركة تاريخية » . . . هى التاريخ الاجتماعى الحضارى الإنسانى ، أى حركة « حياة الإنسان فى مجتمعه عبر تاريخه » ؛ وإن مجالها « ينحصر » فى هذه الحركة الحياتية الاجتماعية الإنسانية ؛ ويشمل فى الوقت نفسه جميع أبعادها المادية والعقلية والروحية ، سواء فى إطار المجتمع الواحد ، أو فيما بين المجتمعات الإنسانية بعضها مع البعض الآخر » (ص ١٨٨) .

هذا هو على التحديد موضوع النظرية ومجالها ؛ فلماذا يصفها بأنها نظرية علمية ؟ إنه يصفها بالعلمية لاعتزامه — كما قلنا — أن يعتمد على المشاهدة وتحليلها فقط ، وهو ما نسميه بالمنهج الاستقرائى ، فلا هو يعتزم الركون إلى ما يسمونه بالمنهج الاستنباطى الذى يفترض مقدماته افتراضاً غير مستند إلى مشاهدات حسية ، ولا إلى ما يسمونه بالمنهج الحدسى ، الذى يركن فيه المفكر إلى ما يدعى أنه إدراك عن طريق الإشراق والإلهام ؛ ثم هو يصفها بالعلمية كذلك لأنها — فوق كونها تعتمد على المشاهدة وتحليلها وحدها — تحصر نفسها فى نتائجها ، فلا تمطها خارج الظاهرة الإنسانية ، لتحيط بها الكون كله ، أو الطبيعة كلها ؛ فما ينطبق على الطبيعة قد لا ينطبق على الإنسان ، والعكس صحيح أيضاً ؛ ومن ثم فقد أخطأت المادية الماركسية (انظر ص ١٩٠) حين جعلت التاريخ الإنسانى يخضع لما تخضع له العلوم الطبيعية الأخرى ؛ وإذا كان البحث العلمى يقتضى أن نصل إلى نتائج فيها شمول وتعميم ، فليس الشمول والتعميم هنا إلا شمولا يشمل ظواهر الحياة الإنسانية كلها — دون ظواهر الطبيعة المادية — وليس التعميم إلا تعميما لقوانين الحياة الإنسانية — دون أية حياة حيوانية أخرى .

وتطبيقاً لهذا المنهج التجريبى الخالص ، يريد المؤلف أن يعود بالتاريخ الإنسانى إلى بدايته ، ليرى كيف كانت أول ظاهرة إنسانية ؟ ماذا كانت مقوماتها فى أولى مراحله المعروفة للتاريخ ؟ فاذا استطعنا تجميع هذه المقومات ، كانت هى ما نعده خصائص الإنسان الأولية التى لا تقبل التحليل ؛ ويمضى المؤلف فى هذا الاتجاه ، لينتهى إلى

أن الإنسان منذ أول علمنا بحياته كان (ا) فى مجتمع، (ب) وكانت صور المجتمعات كثيرة متباينة، (ج) وكانت للإنسان مقومات مادية فى مجال الإنتاج ومقومات عقلية وروحية، (د) وكانت له لغة، (هـ) وكان له وطن ينتمى إليه، (و) وكان يحيا حياة على الشيوع، بالمعنى البدائى للشيوعية.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للإنسان منذ ظهر على مسرح التاريخ، فلا يجوز أن نفرض فيه غير ذلك، ولا أن ندعى لصفة من هذه الصفات أنها دخيلة عليه؛ ومن هنا يأخذ المؤلف فى استخراج نتائجه التى يهمه استخراجها؛

فإذا قلنا اليوم إن «القومية» أمر ضرورى لحياة الإنسان، فلا يجوز لقائل أن يقول إنها عنصر دخيل لظروف خاصة، وإنها ستزول بزوال تلك الظروف ما دام انتماء الإنسان إلى قوم وإلى وطن كان من مقوماته الأولى؛ وإذا قلنا إن «الاشتراكية» أساس أصيل فى حياة الإنسان، كان من المكابرة أن يقال إنها صفة دخيلة وإنها قد تتعرض للزوال، ما دامت الصورة الأولى للحياة الإنسانية كانت قائمة على أصول اشتراكية، وإن يكن معناها تطور مع الزمن؛ وإذا قلنا إن الإنسان الأول كان يحيا حياة إنتاجية مادية وحياة عقلية وجدانية، فلم يعد من حقنا أن نرد المادة إلى عقل ولا أن نرد العقل إلى مادة.. الخ.. الخ.

وليسمح لى الأستاذ المؤلف أن أقول إنه قد غالى فى منهجه هذا غلواً لا يبرره المنهج التجريبى نفسه فى أشد صوره تطرفاً؛ فهو — مثلا — لا يريد أن يجاوز حدود ما قد ثبت بالمشاهدة المباشرة، على حين أن هذه المجاوزة مشروعة ما دامت «مستنتجة» مما هو مشاهد؛ وإلا، فكيف نعلم أن باطن الأرض منصهر؟ هل ذهب ذاهب إلى مركز الأرض من باطن ليرى انصهاره هذا؟ أم أن الأمر «استنتاج» من مشاهدات شاهدناها فيما يخرج من البراكين، وفيما يحدث تحت الضغط الشديد؟ وكيف يعلم عالم الطبيعة أن الذرة مكونة على نحو ما هى مكونة؟ إن ذلك لا يقع تحت المشاهدة المباشرة، لكنه «استنتاج» مما يقع تحت المشاهدة؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى المراحل «السابقة» على الفترة التى سجلها التاريخ للحياة الإنسانية؛ فيجوز للباحث أن «استنتج» ماذا كانت عليه الحال «قبل» أن يظهر ما قد ظهر من حياة الإنسان.

وقد تورط الأستاذ المؤلف فى نتائج عجيبة لتمسكه بالانحصار فى حدود المشاهدة المباشرة من ذلك أنه فرض مساواة المقومات الإنسانية كلها فى درجة الأصالة والأولية، ما دامت كلها قد ظهرت للمؤرخ وهو يؤرخ للمجتمع الإنسانى الأول؛ ومن ذلك أنه اضطر إلى بتر العلاقة بين الإنسان والحيوان فى كل شىء، لأن الإنسان الأول — بالبداهة — كان إنساناً ولم يكن إلا إنساناً؛ وبهذا البتر يتنكر المؤلف لبحوث كثيرة فى ميدان علم النفس — مثلا — مما يعتمد على دراسة الحيوان، بل وكذلك فى ميدان الفسيولوجيا، إذ نجرى تجاربنا على الحيوان، ثم نطبقها — بعد نجاحها — على الإنسان، اعترافاً منا باتصال السلسلة الحيوية من الحيوان إلى الإنسان، ولا ينفى هذا الاتصال أن يكون الإنسان فى القمة.

هذا كله من جهة، ومن جهة أخرى فإننى ألاحظ أن المؤلف وهو يضع بين أيدينا صورة للإنسان الأول كما عاش فعلا، لا يعتمد على مدونات تاريخية، بل هو فى حقيقة الأمر يعتمد على «تصور عقلى» لما كانت عليه الحال عندئذ، وإلا فأين فى مدونات التاريخ ما يدل على أن إنسان

الكهوف قد « كانت له فرضيات تتصل بالطبيعة وظواهرها وقواعدها ، وبالإنسان فى مجتمعه وحياته ، وفيما بعد الحياة » ؟ أنا لا أقول ذلك لأنقد « المادة » من حيث صوابها أو خطئها ، بل أقوله بياناً لرأيي بأن المؤلف قد غالى فى حصر نفسه فى الظاهرة المبحوثة دون الرجوع - بالاستنتاج - إلى ما وراءها ، وهو رجوع مشروع منهجياً ما دام الاستنتاج قائماً على مشاهدات أولية ؛ الحق أنى لأعجب من أن يذهب المؤلف فى «منهجه العلمى التجريبى» إلى الحد الذى يبرر معه لنفسه أن يقول (ص ١٩٧) « ليس ثمة أهمية حقيقية لمحاولة تحديد أصل الإنسان وعملية نشوئه فى تحديد مقوماته التى تصنع حياته ويصنع بها تاريخه ، ما دام الطريق الأساسى لتحديد مقومات الشخصية الإنسانية هو دراسة الإنسان ذاته ، كنوع من الأحياء متميز وممتاز ، دراسة مباشرة ومقارنة أيضاً مع غيره من الأحياء » إن هذا القول منه شبيه بكيماوى نقدم له قطعة السكر - مثلا - ليحللها إلى أصولها فيقول : ليس ثمة أهمية لتحديد أصل السكر ولا مقومات تكوينه ، فكل الذى يهمنى هو أن أقارنه بالملح فأجد الماء يحلو به ولا يحلو بالملح . . » فما هكذا - فيما أرى - تكون المغالاة فى حصر الباحث نفسه فى الظاهرة المبحوثة ليكون ذا منهج علمى تجريبى ، لأن تحليل الظاهرة يقتضى السير إلى ما وراءها من عناصر أولية تكونها ، لا فرق فى ذلك بين أن يكون موضوع البحث « إنساناً » أو قطعة من الفحم أو الخشب أو السكر أو الملح .

* * *

ألا إن مجال القول فى هذا الكتاب الخصب لا ينتهى ، وحسبك أنه قد بسط القول فى مبادئ أربعة ، هى عنده المقومات التى ينبغى أن تتوافر فى المجتمع الذى نبنيه ، مبدأ القومية ، ومبدأ الاشتراكيةومبدأ الديمقراطية ثم ما يسميه بمبدأ العقلانية العلمية ، بسط القول فى هذه المبادئ الأربعة بسطاً فيه العمق وفيه الشمول وفيه ما هو أهم من هذا وذاك ، إذ فيه مجال فسيح للحوار الحى بين القارئ وبين المؤلف فيما يذهب إليه هنا وهناك .

مصر ..
فى الخارج ..

ايف برايبه : بعد أن عاد إلى باريس قادماً من الجمهورية العربية المتحدة أخذ يستكمل رسومه التى خطها فى مصر مستوحياً مناظرها الخلابة وآثارها الخالدة ونيلها الأسمر الكريم وشعبها الهادئ الطيب .

وهذه صورة من بين الصور التى أتمها فور عودته وما زال التأثر يفور فى نفس الفنان ورؤيته الفنية ، أطلق عليها اسم « حاملات الجرة » وهى كما هو واضح تصور الريف المصرى الذى لم يستطع برايبه أن يتعداه شأن باقى الفنانين والكتاب و « السياح » إلى المدن الحديثة ، فحضارة الفراعنة ما زالت تأخذهم وتستلفت إعجابهم على الرغم من الحضارة الصناعية الهائلة ومنجزاتها التى تمت فى السنوات العشر الأخيرة .

وربما يرجع هذا إلى الدعاية السياحية التى تصر على جذب « السياح » بالآثار لا بالجديد والحديث فى مصرنا المعاصرة .

إنني إذ أجد بين يدى أمثال هذه الكتب الأصيلة المبتكرة ، التى تعالج مشكلاتنا الرئيسية فى المرحلة الخطيرة التى نجتازها ، لنتحول بها من مرحلة حضارية إلى مرحلة ، ثم إذ أقارن بين هذا التفتح الذهنى عند رجال الفكر منا ، وبين حالة الجمود التى كانت غشيتنا حيناً طويلا من الدهر ، لم نكن فيها إلا نقلة نحاكى قديماً أو جديداً ليس جديدنا ، أقول إننى إذ أجد هذا كله فى مجالنا الفكرى اليوم ، يتبين لى فى وضوح كيف كفلت لنا الحرية التى كسبناها بجهادنا ، أن نعبر عن أنفسنا فكراً وأدباً ، تعبيراً يرتفع فى حالات كثيرة إلى ما يرتفع إليه رجال الفكر والأدب فى أعلى مراكز الحضارة المعاصرة ، ومن هذه الحالات التى جاءت برهاناً على ما تنطوى عليه نفوسنا من أصالة وكفاءة ، هذا الكتاب وهذا الكاتب .

زكى نجيب محمود



مجتمع العدالة والسلام

الفلسفة بحسب تعريف أرسطو هى العلم بالمبادئ الأولى ، والغايات الأخيرة . ولا يزال هذا المفهوم سارياً إلى اليوم ، وسنأخذ به ونصطلح عليه . والمجتمع عدد من الأفراد يرتبطون معاً بعلاقات تؤلف بينهم منظمة لا يلحظ فيها كيان الفرد بمقدار ما يلحظ كيان المنظمة .

إن المجتمع الذى يهمنا بحثه هو ذلك الذى يتصف بالتنظيم ، ويرتبط بعلاقات ويكون له صفة دوام نسبية . وأقل مجتمع عدداً تتوفر فيه هذه الشروط الثلاثة ،



ارسطو

● سواء أكان المجتمع ذرة صغيرة هى الأسرة ، أم كان مجتمعاً عالمياً يشمل سكان الأرض جميعاً ، فإن من ورائه فلسفة تسيره ، وتديره ، وتوجهه إلى غاية مرجوة ، وتقيمه على مبادئ أولى مفروضة .

● هناك الآن صورتان أساسيتان للعدالة ، الأولى عدالة توزيع وسائل المعيشة على أفراد المجتمع ، وهى النغمة السارية فى جميع أنحاء العالم باسم الاشتراكية على اختلاف صورها بين شرق وغرب ، ثم الصورة الثانية للعدالة وهى تقييد استعمال القوة والرجوع إلى سلطة القانون .

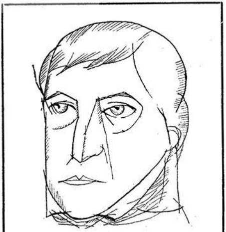
● كما أن المجتمع قام على احترام حقوق الأفراد واعتبار أنهم جميعاً متساوون وبذلك تتحقق العدالة ، كذلك تقوم المجتمعات على احترام حقوق كل دولة ، واعتبار الدول كلها على قدم المساواة بما يحقق العدالة ، ويمنع الحرب ، ويقر السلام .

دكتور أحمد فؤاد الأهوانى

التنظيم ، والعلاقات والدوام ، هو الأسرة .

ولذلك قيل بحق إن الأسرة هى الخلية الأولى التى يتكون منها نسيج المجتمع ، أو هى الذرة التى تتألف منها المجتمعات . وتتدرج المجتمعات فى السعة حتى تبلغ المدينة ، والدولة ، والأمة ، ثم المجتمع العالمى – أو الأممى – الذى يشمل أفراد الإنسان كلهم على ظهر الأرض فى وقت من الأوقات .

كان المجتمع العالمى حلم الفلاسفة من قديم الزمان ، وأوشك اليوم أن يكون حقيقة . وأقدم فيلسوف طاف بخياله هذا الأمل هو أرسطو ، المعلم الأول ، ومعلم الإسكندر ، الذى أخضع معظم العالم المعروف فى زمانه لسلطانه ، وكون إمبراطورية مترامية الأطراف ، من حدود الهند شرقاً إلى أقصى الحدود المصرية غرباً ، وسعى أن يجعل الثقافة الإغريقية هى الطابع السائد فى ذلك المجتمع العالمى . ويذهب كثير من المؤرخين إلى أن الإسكندر كان منفذاً لآراء معلمه أرسطو فى السياسة ، على الرغم من أن كتاب السياسة نفسه لم يرد فيه هذا الرأى بالذات ، وإنما جاء فيه تنظيم المجتمع وخضوعه لدستور يجرى عليه نظام الحكم .


هيجل

عالم واحد

وقد وردت فكرة المجتمع العالمى الذى يشمل المعمورة كلها عند المعلم الثانى أبى نصر الفارابى ، ذكر ذلك فى معظم كتبه السياسية ، مثل آراء أهل المدينة الفاضلة ، والسياسات المدنية . حتى إذا بلغنا العصر الذى نعيش فيه ، ارتفعت بعد الحرب العالمية الثانية أصوات تردد : عالم واحد . الحق أن الصراع الرهيب الذى نشهده فى الوقت الراهن بين شرق وغرب ، وعالم ثالث يقف موقف الحياد بينهما ، إنما هو ثمرة التطلع إلى سيادة العالم كله ، وإخضاعه لنظام واحد ، وثقافة واحدة ، بحيث يصبح عالماً واحداً .

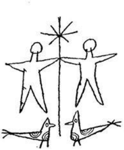
وسواء أكان المجتمع ذرة صغيرة هى الأسرة ، أم كان مجتمعاً عالمياً يشمل سكان الأرض جميعاً ، فإن من ورائه فلسفة تسيره ، وتديره ، وتوجهه إلى غاية مرجوة ، وتقيمه على مبادئ أولى مفروضة .

والأسرة أقرب إلى نفوسنا وأيسر فهماً ، وإذا تأمل أحدنا فى هذا المجتمع الصغير الذى ينتمى إليه ، رأى أنه إما أن يكون رب هذه الأسرة ، أو ابناً من أبنائها ، وعضوا فيها . ورأى أن هذه الأسرة تسير على هدى فلسفة معينة ، يضعها لها صاحبها ، فهناك أسرة محافظة ، وأخرى متحررة ، أسرة اقتصادية وثانية مبذرة ، أسرة متدينة متمسكة بأداء العبادات المفروضة والتى تفرضها على أبنائها ، وأسرة تتكاسل مع تدينها عن أداء العبادات وهكذا ، على الرغم من أن هذه الأسر جميعاً تعيش فى مجتمع واحد ، وفى مدينة واحدة ، وتخضع لتقاليد وعادات واحدة .

والحال كذلك فى الدولة ، فان من وراء كل دولة فلسفة تسيرها ، هذه دولة رأسمالية ، وهذه اشتراكية ، وهذه شيوعية ، وفى داخل هذه الأنواع الثلاثة من النظم ، فلسفات فرعية . وإلى جانب ذلك فان بعض الدول تهتدى فى حياتها بفلسفة حقيقية بالمعنى التقليدى للفلسفة . فالأمريكان لهم فلسفة خاصة بهم هى البرجماتية التى تسود المجتمع الأمريكى والبرجماتية تهتم بالسلوك الخارجى ، وتؤمن بأن العمل الناجح هو معيار الصدق وميزان الحقيقة . إنهم يدفعون بالأعمال إلى معترك الحياة ، والفكرة التى تصمد وتبقى هى الفكرة الصحيحة وما عداها باطل . أما أبناء عمومتهم الانجليز ، فقد كانوا منذ أن كانت لهم دولة وكانت لهم فلسفة ، من التجريبيين لا يؤمنون بحقيقة إلا ما جاء من التجربة ، وكل ما عدا ذلك وهم . ثم هم إلى ذلك مجتمع يحفل بالمظاهر ، ويخضع للتقاليد ، ويسير على مقتضى الفلسفة النفعية . فاذا انتقلنا إلى جيرانهم من الألمان ، رأينا فلسفتهم الموجهة لحياة أبنائهم على النقيض من ذلك ، إنها منذ أن أعلنها كانط فى القرن الثامن عشر فلسفة مثالية ، الفكر أولا ، ثم العمل ، وهذا الفكر ينبع من العقل البشرى نفسه ، ويفرض نفسه على المجتمع . وللفرنسيين فلسفتهم العقلية ، ومنهجهم المنظم المرتب الذى أعلنه فيلسوفهم ديكارت ومدرسته ،

وقد كانت للعرب فى أوج حضارتهم فلسفة تميزوا بها عن غيرهم من الأمم التى سبقتهم وتلك التى جاءت من بعدهم ، إنها فلسفة عقلية ، لا على المعنى الديكارتى من ترتيب منهج رياضى يربط بين المقدمات والنتائج ، ويسير من التحليل إلى التركيب ، بل فلسفة عقلية تؤمن بالعقل البشرى بأنه هو الذى يحسن الأشياء ويقبحها ، وهو الذى يفرض عليها القيم التى ترفع من شأنها أو تحط من قدرها .

وبهذا الضرب من فلسفة التحسين والتقبيح ، حفظوا كرامة الإنسان وحريته ، وحثوه على التمسك بالفضائل الخلقية والقيم الروحية الخالدة ، مما جعل المجتمع الإسلامى يرتفع ، وينهض ، ويكون حضارة راقية لا تزال آثارها باقية ، وأوشك أن يكون المجتمع الإسلامى هو المجتمع العالمى من الصين إلى الأندلس . ولم تغب فكرة المجتمع العالمى عن ذهن فلاسفة المسلمين كما ذكرنا ، حتى قال الفارابى إن المجتمعات الكاملة ثلاثة ، عظمى ووسطى وصغرى ، أما العظمى فهى الجماعة الإنسانية الكاملة على الاطلاق ، وتتكون من جماعة أمم كثيرة تجتمع وتتعاون . وهذه الفكرة لعمرى هى الفكرة الحاضرة من المجتمع العالمى ، أو العالم الواحد .



ونحن حين نعرض للصلة بين الفلسفة والمجتمع ، لن نتناول بالبحث هذه المجتمعات الصغيرة كالأسرة أو القبيلة ، أو القرية أو المدينة ، وإنما سنرتفع إلى مستوى هذا المجتمع العالمي الذي يشمل ظهر الأرض كلها ، مما يليق بالنظرة الواسعة للفلسفة . ونحب قبل أن نمضي في تحقيق هذه الصلة أن ندفع وهماً طاف بخيال بعض المشتغلين حديثاً بعلم الاجتماع ، وهو أن هذا العلم قد انفصل تماماً عن شجرة الفلسفة ، ولم يعد له بها أي صلة ، والرد على هذه الأوهام وأشباهها يرجع إلى النظرة الضيقة للعلم ، وإلى الجهل بمعنى الفلسفة . ذلك أن العلم مجموعة من المعارف المنظمة ، والمباحث التي لها درجة كافية من الوحدة ، والعموم لها القدرة على الأخذ بيد أصحاب هذا العلم إلى نتائج متناسقة لا تترتب على مجرد اتفاقات تعسفية ولا على أذواق أفراد ومصالح خاصة تعمهم ، بل على علاقات موضوعية تتكشف شيئاً فشيئاً ، وتؤيد صحتها مناهج التحقيق . فالعلم معرفة منظمة ، وعلاقات موضوعية بين الأشياء ، ولكن الذي يكتشف هذه العلاقات ، هو العقل البشري ، هو الإنسان بحسب نظرته ، وبحسب المبادئ التي يفرضها . ولكل علم مبادئ أولى ليس للعلم نفسه أن يبحث فيها وفي صحتها ، وإنما يسلم بها تسليما ، أما الذي يفرضها فهو الفلسفة ومن هنا كان لكل علم فلسفته الخاصة ، وأيضاً كان للفئات الثلاث من العلوم فلسفتها ، وهي مجموعة العلوم الرياضية ، والطبيعية ، والإنسانية . وعلم الاجتماع من العلوم الإنسانية مثله في ذلك مثل علم النفس وعلم التاريخ وعلم الجمال وعلم الأخلاق . ومن هنا أيضاً اختلفت مناهج البحث في كل علم من هذه العلوم . المنهج الرياضي ، يختلف عن المنهج الطبيعي الذي يعتمد على الملاحظة وإجراء التجارب وفرض الفروض ، ويختلف عن المنهج النفساني والاجتماعي وهما يعتمدان على الإحصاء أولا وقبل كل شيء ، لاخضاع الأفراد لقانون يشبه أن يكون عاماً .

ولكن العلم لا يكون علماً لمجرد الوصف والتسجيل ، بل لا بد كذلك أن يرتفع إلى التفسير والتعليل ، حتى إذا كشف سر الأشياء بالتحليل استطاع أن يركبها . وهذه هي الغاية الأخيرة من العلم ، والآية على بلوغه درجة اليقين . ليس العلم تحليلا فقط ولكنه تركيب أيضاً . وفي علم الاجتماع لم يستطع أن يبلغ بعد مرحلة التركيب ، أي أن يصنع المجتمع على مقتضى المبادئ العلمية التي اهتدى إليها ، وافترضها . ولم يستطع كذلك أن يجري التجارب على المجتمعات كما تجري على المجتمعات الحيوانية مثلا . ولهذا السبب لا يزال علم الاجتماع في حاجة إلى الفلسفة يهتدي بنورها ، ليكمل بمذاهبها ما يفتقده من إمكان إجراء التجارب ، وتركيب مجتمعات جديدة .

مثال ذلك أن علم الاجتماع يتوزع الآن بين فلسفتين في التغيير الاجتماعي ، إحداهما تذهب إلى أن الأيديولوجيات الفكرية جديرة إذا سادت بين أفراد مجتمع أن تنتهي إلى تغييره متى اعتنق هذه الأيديولوجيات ، والأخرى تزعم أن التغيير الاجتماعي إنما ينشأ من تغيير النظم والمؤسسات الاجتماعية نفسها ، مما يترتب عليه تغيير المجتمع. نريد أن نعلم شعباً النظافة مثلا ، فكيف السبيل إلى ذلك ؟ طبقاً للفلسفة الأولى ما علينا إلا أن نسلك سبيل الوعظ والإرشاد والتعليم ، من خطابة على منابر المساجد والكنائس ، وعظات تلقى في الإذاعة ونشرات تطبع في كتب يقرؤها الناس إلى غير ذلك . وتبعاً للفلسفة الثانية ، ينبغي أن نضع أفراد المجتمع في بيوت ، ومدارس ومدن ، ومؤسسات عامة ، بناؤها نظيف وتتوفر فيه وسائل النظافة ، وبذلك تنعكس على هؤلاء الأفراد . وقل مثل ذلك عن تغيير سائر العادات والتقاليد ، بل وطرق التفكير نفسها .

ذكرنا حتى الآن أمرين يحققان الصلة بين الفلسفة والمجتمع ، الأول أن المجتمع فى حاجة إلى مبادئ يستمدها من الفلسفة ، والثانى أن تغيير المجتمع يخضع لفلسفة معينة ترسم منهج البحث وطريقة التغيير.

ونذكر الآن أمراً لا مناص للمجتمع من الأخذ به فلسفياً ، وهو القيم التى يهتدى بها . إن كلا من الفلسفة والمجتمع إنسانيان ، فالفلسفة صناعة إنسانية ، ومزاج شخصى ، والمجتمع مجموعة من البشر لهم أحاسيسهم وعواطفهم ، وأفكارهم وعاداتهم ، والإنسان بما هو إنسان يتميز عن غيره من الكائنات بخضوعه لقيم معينة هو الذى يبتدعها ، وتعبر عن رغباته وآماله ، وهى التى يهتدى بها فى حياته . ويتميز مجتمع عن آخر ، وتتفاضل أمة على أمة ، ويسمو شعب على شعب ، بما يسود هذا المجتمع أو هذه الأمة أو هذا الشعب من قيم يسير الأفراد على هديها . ولكن هذه القيم مهما تكن متأصلة فإنها ليست ثابتة ، بل تتغير إما إلى أمام فيتبعها التقدم والرقى ، وإما إلى خلف فتؤدى إلى تأخر وتخلف .

إن الذى يفرض هذه القيم الجديدة ، وبخاصة تلك التى تأخذ بيد المجتمعات إلى التقدم هى الفلسفة التى تختص ببحث القيم والنظر فى الغايات . أما العلم فليس من شأنه أن يوجه الموضوع الذى يبحث فيه إلى السعادة أو الشقاء ، إلى التقدم أو التأخر ، كالحال تماماً فى مباحث الذرة ، فإنها علمياً تقف عند حد معرفة تحليل الذرة وتركيبها ، أما توجيهها إلى الحرب والدمار ، أو السلم والمنفعة ، فليس هذا من شأن العلم ، بل الفلسفة وعلم الاجتماع الذى يبحث فى المجتمع ، يقف عند حد تحليل هذا المجتمع ومعرفة نظمه وأحواله والعلاقات التى تسود بين أفراده ، والكشف عن الأمراض التى تصيبه ، وليس له أن ينظر فى « توجيه » المجتمع هذه الوجهة أو ذاك ، لأن فن التوجيه ينبع من علم آخر هو الفلسفة .

ماذا نبغى من المجتمع ، أى مجتمع ؟ إننا نريد له الصلاح والرقى ، وليس للعلم بما هو كذلك أن ينظر فى الصالح والطالح ، وفى الحسن والقبيح . إنها الفلسفة التى توازن وتميز ، وتضع الأسس الأخلاقية للمجتمع . وهذه حقيقة عرفها الناس من قديم الزمان وهى ارتباط بقاء المجتمع بالأخذ بالأخلاق الفاضلة ، ولذلك قيل المجتمع الصالح ، وإن المصلحين كانوا دائماً من وراء القول بهذا المجتمع وكيف يضعون له الأسس الأخلاقية السليمة. ولقد قال شوقى فى هذا الصدد بيته المشهور :

إنما الأمم الأخـــلاق ما بقيت
فان همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

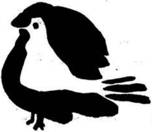
لذلك كانت الحاجة ماسة إلى التعمق فى معرفة أصول الأخلاق للحفظ على بنيان المجتمع من الانهيار قد يبهر بعض الناس بالمظاهر الخلابة التى تشيع فى بعض المجتمعات ، ولكن ابتعادها عن الأخلاق الفاضلة سرعان ما يفضى بها إلى التفكك والانحلال والانقراض . وجملة ما يقال عن الأخلاق على تباين مذاهبها إنها حقوق وواجبات ، يأخذها الفرد من المجتمع حقوقاً ويردها له واجبات ، وينشأ التقصير فى الأخلاق من اختلال التناسب بين هذين الطرفين بأن يأخذ المرء أكثر من حقه ولا يؤدى واجبه ، أو يفعل الواجب ويهمل حقه ، وهذا نادر لأن قوة الأثرة وسلطان الأنانية أعمق فى الإنسان من الإيثار .

بين العدل والسلام

والآن بعد أن ذكرنا فى إجمال الصلة بين الفلسفة والمجتمع من حيث المبادئ والغايات نتحدث عن أمرين يشغلان الأذهان فى الوقت الحاضر أكثر من أى أمر آخر ، هما العدل والسلام وكلاهما يمس المجتمع الإنسانى كله ، هذا المجتمع الأكبر الذى يسمى الآن المجتمع العالمى .

إن قضية العدالة الاجتماعية قديمة ، ولا تزال قائمة حتى اليوم تجددت بصورة أخرى . ويعد أفلاطون أول فيلسوف بحث هذه القضية وتنبه إليها وحاول أن يحلها فى محاورتيه الكبيرتين الجمهورية والقوانين . وجمهورية أفلاطون ، أو المدينة الفاضلة كما سماها العرب ، تصوير المجتمع المثالى الذى يجب أن يتوفر فيه العدل ، وإذا كانت الجمهورية مؤلفة من عشرة كتب أو مقالات ، فان الكتب الثلاثة الأولى محاولة لتعريف العدل ما هو ، وقدم المتحاورون ثلاثة تعريفات ، الأول أن العدل اتفاق أفعال الإنسان مع التقاليد الجارية والعرف السائد ، ولكن لما كانت التقاليد فاسدة لا جرم ألا يصلح هذا التعريف . والثانى أن العدالة مصلحة الأقوى ، بعبارة أخرى القوة هى الحق . وهذه لعمرى شريعة الغاب ومطية الظلم والاستبداد . والثالث أن العدل خضوع للقانون الذى يقلم أظافر البشر فلا يظلمون ، ولا يظلمون . إن خوف الناس أن يظلم بعضهم بعضاً هو الذى دفعهم إلى وضع القوانين كما أن جريهم وراء المصلحة والشهوة والرغبة جرهم إلى اعتقاد أن العدل مصلحة الأقوى .

لم تعجب هذه التفسيرات كلها أفلاطون . فراجع الأسس التى يقوم المجتمع عليها ثم أعلن نظريته فى الجمهورية وتتلخص فى المبادئ الآتية ، الأول أن يوضع الرجل الصالح فى مكانه المناسب بحسب استعداده ، والثانى وجوب تربية جميع أفراد المجتمع ، والثالث توزيع المجتمع طبقات ثلاثاً توازى قسمة النفس الثلاثية ، والرابع أن يتولى الحكم الفلاسفة . المجتمع الفاضل فى جمهورية أفلاطون هو ذلك الذى يؤهل فيه كل فرد عن طريق التربية والتعليم كى يشغل مكانه الصحيح فيعمل بوحى ضميره ، وهو المجتمع الذى يتولى الحكم فيه الفيلسوف الذى يدبر أمر الدولة بحكمته



وفلسفته . إنه مجتمع حر ، تحكمه الإرادة الإنسانية العاقلة الرشيدة — ولكن أفلاطون أصيب بخيبة أمل شديدة حين أراد أن يطبق هذا النظام على حاكم صقلية ، وانتهى به الأمر إلى العدول عن نظام الجمهورية الحر ، إلى نظام القوانين المقيد . والعدالة هى طاعة القوانين فى الدولة ، واحترامها .

لا نود استعراض فكرة العدل فى تاريخ الفكر الفلسفى ، فهذا أمر يطول ، غير أن المذهبين اللذين وضعهما أفلاطون وعبر عن أولهما فى الجمهورية والثانى فى القوانين لا يزالان ساريين حتى اليوم ، مع اختلاف الصورة بعض الشىء .

وقد عاد الاهتمام بفكرة العدل ، وأنه أساس المجتمع ، فى الوقت الحاضر ، وبخاصة منذ الثلاثينيات من هذا القرن حتى اليوم ، وكثرت المباحث بعد الحرب فى ذلك ، وفى معظم الدول الغربية إنجلترا وأمريكا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها .

درس الأستاذ موريس جنسبرغ الذى شغل رياسة قسم الاجتماع فى لندن وتخرج على يديه كثير من علماء الاجتماع مدة ربع قرن ، فكرة العدل ، ونشر عنها كتاباً صدر فى العام الماضى . ولخص التيارين الأساسيين فى فلسفة العدل الأول نظرية دلفشيو الذى بحث المشكلة فى ضوء الفلسفة المثالية ، ونظرية ألف

روس Alf Ross الذى يمشى فى ركب الفلسفة التحليلية .

ونظرية دلفشيو ميتافيزيقية ، يذهب فيها إلى أن الشعور بالذات يستلزم الشعور بالذوات الأخرى، وهذا يعنى أن شعورنا بغيرنا ليس مجرد شعور بأشياء خارجية ، بل بذوات تماثل ذواتنا .

هذه الفكرة الخاصة « بالآخر » ، تؤدى إلى القول بوجود ذوات أخرى يرتبط بعضها ببعضها الآخر بضرب من الاتصال الذاتى . ومن ثم تنشأ فكرة التبادل والمساواة بين الذوات ، مما يفرض التزامات متبادلة بحيث تتناظر الحقوق والواجبات . أكثر من ذلك فإن الإقرار بوجود علاقة بين الذات وغيرها من الذوات ليس من قبيل المعرفة البحتة ، ولكنه يولد شعوراً ويمدنا بدافع إلى العمل أو بمثل أعلى يضىء طريق العمل . ويمكن التعبير عن هذا المثل الأعلى بأنه « إقرار » للاستقلال الذاتى لكل شخص وأن هذا المثل الأعلى هو الذى ألهم الكتاب بقيام القانون فى كل العصور ، هذا القانون النابع من وعينا ، والذى يتجدد دائماً ، ومن هنا توجد فكرة العدل فى كل قانون دون أن تستنفد فى أى واحد منها .

لقد استعرض دلفشيو فكرة العدل على مر التاريخ ، ولكن على الرغم مما فى نظرته من إعلاء قيمة الشخصية الإنسانية ، إلا أن استخلاصه فكرة العدل من شعور المرء بذاته تقوم على وهم ميتافيزيقى؟ ذلك أن القول بالشعور بالذات وأنه يعتمد على المبادلة بين الذوات أو أنه يستلزم هذه المبادلة ، فهذا لا يستدعى الصفة الأخلاقية من التبادل . والتعرف على الآخرين لا يستلزم بالضرورة احترامهم كأشخاص . لا بد من إضافة هذه القضية أيضاً وهى أن الناس لهم القدرة على الخير ، ومن ثم فانهم جديرون بالاحترام . ولا نستطيع أيضاً أن نستنتج من مجرد شعور المرء بذاته هذا المبدأ وهو :

« لا يستطيع المرء أن يسلك سلوكاً خاصاً بإزاء الآخرين بدون أن يتوقع من الآخرين أن يسلكوا نحوه نفسه نفس المسلك فى نفس الظروف » .

وهذا يعود بنا إلى ما ذكره العالم الأخلاقى سدويك عن مبدأ العدالة وأنه متضمن فى فكرة الأخلاق العقلية ، التى تقول بأن أفعال الإنسان تخضع لمبادئ عامة ، وأنها فطرية فى العقل البشرى، ولا تستمد من التبادل بين الناس . حقاً يقع بين الأفراد علاقات فى مجتمعات بين الناس فيها تفاوت كبير . واحترام الأشخاص على أن كل واحد منهم غاية فى ذاته أمر مستحب كمثل أعلى نستهدفه ، ولكنه ليس ضرورة من ضرورات التبادل الاجتماعى.

إن الوعى بالآخرين إنما ينشأ عندمانبغض غيرنا ونخاف منهم ونشك فيهم ، كما ينشأ هذا الوعى عندما نحبهم ونتعاطف وإياهم ونحترمهم . فأن تكون مشاعر الود والحب والاحترام حسنة أخلاقية ، وأن تكون مشاعر البغض والخوف والشك مرذولة كل ذلك لا ينتج عن مجرد وعى الإنسان بذاته .

أما نظرة ألف روس فانها مفرطة فى الواقعية وترفض هذه المزاعم الميتافيزيقية رفضاً باتاً . فهو يرفض إقامة الأخلاق أو القانون أو المجتمع على أساس ميتافيزيقى . إنه يتناول الموضوع علمياً ، ولا شىء يكون علميــاً إلا إذا خضع فى نهاية الأمر للملاحظة والتجربة . فليس ثمة ما يقولون عنه من وجود رغبة عاقلة أو عقل عملى ، ولا هذا الذى يسمى معرفة معيارية . فالمعايير والموازين ، قانونية كانت أم أخلاقية ، إن هى إلا نوع من الواقع الاجتماعى ، ومن هنا لا يجب أن تفسر على أنها أحكام تقديرية ينبغى أن تكون ، بل على أنها أحكام وقضايا واقعة ، وتدل



على ما هو واقع . والقول بوجود مبدأ فطرى للعدل كمرشد للتشريع ، قول فارغ وفكرة صورية محضة ، وعلينا أن نبحث السياسة القانونية بروح نسبية ، أى بعلاقة التشريع بالقيم الافتراضية الواقعية والتى نقبلها على أسس عاطفية نابعة من الجماعات داخل المجتمع . إن القيم نفسها لا يمكن تبريرها عقلياً ، لأنها تعبر عن انفعالات أو اتجاهات ورغبات ، وهى من أجل ذلك لا يمكن أن يقال عنها إنها صادقة أو كاذبة . فإن قيل : لم نحاول تبرير أعمالنا فى ثوب من المبادئ العامة ، قلنا إنه الخوف . إننا نخشى أن نقرر شيئاً على مسئوليتنا ، ولهذا نتطلع إلى مبادئ خارج أنفسنا ، سواء أكانت منزلة من الله، أو نابعة من نسيج العقل بالفطرة ، ولكنها على كل حال أزلية ، وثابتة ، ومستقلة عن اختيارنا .

والعدل فى ظل هذه النظرية هو مطابقته للقانون القائم الموجود .

ولكن ما الطريقة العلمية التى نعرف بها أن هذا القانون حق ؟ لا توجد طريقة ما دام الأمر يرجع إلى ما نحب ونكره ، إلى الهوى الشخصى ، إلى العواطف والاتجاهات السائدة فى جماعة من الجماعات .

لا بد لنا من القول بوجود مبادئ عامة يرجع إليها فى تصور العدل ، الذى يقوم على تنظيم العلاقات الإنسانية فى ظل المبادئ التى تطبق بغير تحيز . وعند أرسطو أن العادل هو المساوى ، مما يستدعى مبدأ المساواة القائل بأن الأحوال المتشابهة يجب أن تعامل بطريقة واحدة ، والأحوال غير المتشابهة بطريقة مختلفة . وبذلك تكون العدالة مقابلة أولا لانعدام القانون ، للهوى ، لما هو غير يقينى ولا يمكن التنبؤ به ، وغير المقيد بقانون . ثم ثانياً فى مقابل التحيز فى تطبيق القواعد ، وثالثاً فى مقابل القواعد نفسها التى تكون متحيزة وتعسفية بحيث تتطلب تمييزات لا أساس لها .

وهكذا نرى أن نظرية العدل تتطلب النظر فى مجموع الحقوق والواجبات المقبولة فى مجتمع ما فى ضوء المبدأ الصورى للمساواة ، بفرض تخليصه من العناصر التعسفية ، وبمعنى آخر التمييز الذى لا يقوم على فوارق معترف بها .

وهى تتطلب كذلك استبعاد التعسف والهوى ، واستخدام القوة لتنفيذ الأغراض الشخصية . إن إحلال القانون محل القوة الشخصية هو الذى يوفر العدل . ولا تستخدم القوة إلا ضد الخارجين على القانون .

وهناك وجه آخر للعدل لم يغفل عنه القدماء وتكلم عنه أرسطو ، وهو الشغل الشاغل فى العصر الحاضر ، ونعنى به عدالة التوزيع ، توزيع وسائل الرفاهية على أفراد المجتمع . وقد تطور هذا النوع من العدل تطوراً كبيراً مع مضى التاريخ . ويعنى أرسطو بعدالة توزيع الوظائف وتولية الأفراد فى المناصب ، وغير ذلك بين فئة قليلة من الأحرار فى المدينة . وفى الوقت الحاضر هو عبارة عن المبدأ القائل بتوزيع وسائل الرفاهية والرخاء ، مادية ومعنوية ، على الأفراد فى المجتمعات . وقد ارتفعت الأمور المطلوب توزيعها وتنوعت وكثرت بحكم

انتقال المجتمعات من طور الزراعة إلى الصناعة ، وأصبحت هناك أشياء تعد من الضروريات التى لا غنى عنها بعد أن كانت من الكماليات . ولسنا نود أن نطيل فى تعداد هذه الأمور وإنما نشير إلى بعضها ، كالثلاجة الكهربائية والغسالات والأفران والسيارات والتليفزيون والراديو والتليفون وغير ذلك . أصبح اليوم كل فرد متطلعاً إلى اقتناء هذه الوسائل المعيشية . وأصبحت المشكلة القائمة هى كيفية حصول كل فرد وبخاصة بعد ازدياد عدد السكان هذه الزيادة الهائلة على هذه الأدوات ليتسنى له أن يقوم بعمله خير قيام ولضمان سلامة التوزيع وعدالته .

صفوة القول ، هناك الآن صورتان أساسيتان للعدالة ، الأولى عدالة توزيع وسائل المعيشة على أفراد المجتمع ، وهى النغمة السارية فى جميع أنحاء العالم باسم الاشتراكية على اختلاف صورها بين شرق وغرب . ثم الصورة الثانية للعدالة وهى تقييد استعمال القوة والرجوع إلى سلطة القانون . وهاتان الصورتان مرتبطتان بمبدأ العدالة الصورى الذى يتضمن استبعاد التمييز بين الناس على أساس الهوى .

* * *

ومن هذه الصورة الثانية للعدالة وهى استبعاد الهوى وبخاصة استعمال القوة استعمالا تعسفياً ، ننتقل إلى فكرة السلام ، المتصلة اتصالا وثيقاً بالعدل بين الدول ؟ وقد أصبح النظر فى السلام أخيراً ضرورة لا مناص منها وإلا تهدد العالم كله بالفناء ، وأوشك المجتمع الإنسانى على الانقراض ، وقد يكون فى هذا نهاية الجنس البشرى ، والقضاء على حضارة أقامها الإنسان خلال قرون طويلة من الزمان ولذلك اجتمع الساسة عقب انتهاء الحرب العالمية الأخيرة ووضعوا ميثاق الأمم المتحدة ، يبغون فيه أموراً ثلاثة الأول تجنب ويلات الحرب ، والثانى تقرير حقوق الإنسان الأساسية وتأكيد كرامته ، ومساواته ، والثالث تنمية المجتمعات ودفعها إلى الرقى الثقافى والاجتماعى والاقتصادى .

لم تكن منظمة الأمم المتحدة أول تنظيم دولى يبغى إقامة علاقات سليمة بين الدول حفظاً لكيان البشرية من أخطار الحروب ، بل سبقها تفكير طويل فى إقامة مجتمع دولى يشمل العالم كله . وقد أشرنا فى ابتداء هذا الحديث إلى تفكير الإسكندر وأرسطو ، وإلى تفكير الفارابى ، ونود أن نضيف إلى ذلك رأى الرواقيين فى القرن الثالث قبل الميلاد ، فقد فكروا فى مجتمع عالمى تسوده الثقافة الإغريقية على قدم المساواة . وهؤلاء جميعاً كانت أفكارهم من قبيل النظم المثالية الخيالية ، تصف أحلاما يتطلع إليها البشر . ثم عادت فكرة السلام كفكرة مثالية تطوف بخيال المفكرين والساسة منذ القرن السابع عشر ، فهذا مشروع امرى كروتشه يقترح تشجيع التجارة بين الدول وعقد مؤتمر دائم بين سفرائها لتسوية الخلافات بينها . وهذا مشروع وليم بن لإنشاء برلمان أوروبى لفض المنازعات ، وهذا مشروع بنتام الذى ذهب إلى أن السلام كل لا يتجزأ ، ولا يمكن أن يصلح أمر العالم وبعضه حر وبعضه الآخر مستعبد . ونشر كانط مشروع السلام الدائم وضع فيه المبادئ التى تقوم عليها العلاقات بين الدول ، ومنها استقلال الدول ، واستنكار المحالفات العسكرية ، وتحريم التدخل فى شئون الدول الأخرى .

كانت تلك المشروعات أحلاماً نابعةمن فلسفات مثالية. ولكن التقدم الهائل السريع فى طرق المواصلات ربط الدول بعضها ببعضها الآخر ربطاً محكماً ، هيأ

للمجتمع العالمي الذى كان حلماً أن يصبح حقيقة واقعة.

وهنا ظهرت فلسفتان أساسيتان لتنظيم المجتمع العالمي ، الأولى وتسمى الواقعية تقر استخدام القوة ، وتذهب إلى أن حب السيطرة طابع مميز للدول ، بل إن حب السيطرة قوة دافعة للفرد ، وهو أيضاً قوة دافعة لأى مجتمع ، وأن التنازع بين الدول إنما هو صراع على القوة والسلطان . والفلسفة الثانية وتسمى التنظيمية لا تنكر الواقع ، ولكنها تحل المشكلة بوضع تنظيم اقتصادى واجتماعى وثقافى بين الدول يحقق المصلحة المشتركة للدول جميعاً .

وقدر للنظرية الأخيرة الانتصار ، وهى التى لا تزال سائدة فى الوقت الحاضر ، على الرغم من أنها تلقى كثيراً من اعتراض أصحاب النظرية الأخرى الذين يطالبون باستخدام القوة ، وهؤلاء هم الدافعون إلى الحرب النافخون فى بوقها .

ولا يزال المحبون للخير هم المنتصرين حتى الآن إذ يؤمنون بالتسوية السلمية وبالأمن الجماعى ، ونزع السلاح . ولكن أهم هذه الوسائل هو نزع السلاح ، لأن الحرب إن هى إلا لعب بالسلاح .

فلسفة العلاقات الدولية

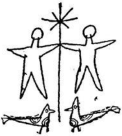
إن الفلسفة القائمة وراء العلاقات الدولية ، تذهب إلى أن الصلة بين الدول تشبه الصلة بين الأفراد أساسها مبادئ أخلاقية توجهها نحو الخير . وقد أضحى من الضرورى إعادة النظر فى الأفكار التى نادى بها الفلاسفة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أساساً للعلاقة بين الدول ، نظراً لتطور وسائل المواصلات تطوراً عجيباً ربط بين أجزاء العالم ربطاً محكماً حتى أوشكت الدول أن تصبح كلها مع هذه الشبكة دولة واحدة ، أو عالماً واحداً . فقد كانت النظريات التى يدور حولها الفلاسفة من قبل ترجع إلى فكرة جوهرية يتفق عنها معظم المفكرين هى الإرادة الحرة للدولة ، واستقلالها الذاتى ؟

وفى ذلك يذهب هيجل الفيلسوف الألمانى إلى أن علاقة الدول بعضها ببعض تحكمها إرادتها الذاتية ولا توجد إرادة عامة لها سلطة فوق هذه الإرادات . ويتحقق السلام عندما تحترم المعاهدات الخاصة بين الدول .

أما نظرية كانط فى السلام الدائم فهى إنشاء عصبة الأمم لتحل المنازعات بين الدول . غير أن هيجل ، وكثيراً غيره يشك فى إمكان تجنب الحروب عن طريق عصبة الأمم ، أو هيئة الأمم ، لأنها لا تقوم كمجتمع على أساس وطيد . ولكن تطور الحوادث التاريخية منذ أواخر القرن التاسع حتى الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ ، ثم فترة ما بين الحربين وإنشاء عصبة الأمم فى جنيف ، ثم نشوب الحرب العالمية الثانية وإنشاء هيئة الأمم المتحدة ومجلس الأمن متجنباً النقص الذى كان موجوداً فى عصبة الأمم ، وهو إعطاء الأمم المتحدة شيئاً من السلطة لتنفيذ أحكامها ، كل ذلك يدل على اتجاه المجتمع العالمي نحو الخضوع لمبادئ فلسفية تشبه المبادئ التى يستند إليها المجتمع الواحد بين أفراده .

فكما أن المجتمع قام على احترام حقوق الأفراد ، واعتبار أنهم جميعاً متساوون وبذلك تتحقق العدالة ، كذلك تقوم المجتمعات على احترام حقوق كل دولة ، واعتبار الدول كلها على قدم المساواة ، مما يحقق العدل ، ويمنع الحرب ، ويقر السلام .

ولما كان جوهر فكرة العدل يدور حول استبعاد السلطة التعسفية ، واستخدام القوة فى غير موضعها ، فلا جرم أن ترتفع فكرة القانون إلى المحل الأول ، وأن يكون الناس جميعاً وكذلك الدول ، خاضعين لأحكام القانون . وترتب على ذلك كما قال كانط أن على الدول واجباً أخلاقياً ينبغى مراعاته ، وهو المحافظة على القانون . ومن جهة أخرى دلت التجربة على أن حكم القانون لا ينجح اللهم إلا إذا أفسحنا



المجال لتعديله بغير عنف أو قوة ليلائم الظروف الجديدة .

إن هيئة الأمم المتحدة الموجودة حالياً هى المحكمة العالمية التى يقف أمامها جميع الدول لعرض قضاياها ومنازعاتها فى ظل القانون وبغير لجوء إلى القوة .

وقد نجحت مع مجلس الأمن حتى الآن ، والآمال منعقدة على تقويتها وتطويرها لحفظ السلام وإقرار العدالة .

إن القول بأن الدول يجب أن تراعى العدل فيما بينها قول شكلى محض ، إذ لا بد من بيان الأفعال العادلة والظالمة ما هى . وكما هى الحال فى العدالة بين الأفراد وأنها تقوم على مجموعة من الحقوق والواجبات ، كذلك لا بد من بيان حقوق الدول وواجباتها ، أى ما لها وما عليها قبل بعضها البعض فى هذا المجتمع الدولى . ولسنا بصدد بيان هذه الحقوق والواجبات تفصيلا ، ولكننا نذكر بعض المبادئ العامة المتصلة بها . من ذلك أن حقوق الدول ليست فطرية متأصلة فيها كما لو كانت الدولة فى حـالة طبيعية ، كما أنها ليست مستقلة عن العلاقـات الاجتماعية ، ولكنها تحدد الشروط التى إذا روعيت عاشت الدول أفضل حياة فى المجتمع الدولى . ومن جهة أخرى تستلزم الحقوق واجبات مقابلة لها ، ولا بد من إبراز هذه الواجبات التى تنكرها الدول ولا تثبت سوى حقوقها . ومن جهة ثالثة فلا توجد حقوق مطلقة ، وإنما الحقوق نسبية ، وتقوم العدالة على التوازن بين مختلف الحقوق .

وأخيراً فان الحقوق والواجبات تخضع لمبدأ المساواة . وهذا المبدأ لا ينص على أن الدول متساوية فى الواقع ، إذ من الواضح أنها تفترق فى المساحة وعدد السكان ، والثروة ، والقوة ، ومستوى التقدم . ولا ينص هذا المبدأ كذلك على أن تكون معاملة الدول بطريقة واحدة . كل ما ينص عليه هذا المبدأ هو هذه الأمور الثلاثة :

أولا — أن كرامة كل الدول محفوظة ، ولن تتجاهل أى دعوى لأى دولة ، أو تغفل بسبب ضعفها وخفوت صوتها .

ثانياً — أن الحالات المتماثلة تعامل معاملة واحـــدة .

ثالثاً — أن اختلاف المعاملة يتطلب تبريراً يقوم على الفروق والاختلافات وأن تتناسب المعاملة مع هذه الفروق .

وقد أصبحت بعض الحقوق الدولية مجمعاً عليها ، مثل حق الاستقلال الذاتى لكل دولة ، واحترام أمنها وأرضها ، وهذان الحقان تشترك فيهما سائر الدول ، صغيرة كانت أم كبيرة ، على قدم المساواة . وثمة حقوق أخرى برزت إلى الوجود فى الوقت الحاضر ، مثل حق التنمية الاقتصادية ، لأن مبدأ المساواة لا يمكن تحقيقه على الوجه الأمثل إلا إذا تساوت الدول اقتصادياً باستخدام الوسائل العلمية الحديثة .

ومع هذه المسيرة التقدمية المشاهدة فى الوقت الحاضر عند الدول النامية والمتخلفة ، فإن تحقيق المجتمع العالمى الذى يخضع للقانون لا للقوة والذى يسوده العدل والسلام ، أصبح وشيكاً فى القريب .

أحمد فؤاد الأهوانى

الإنسان
في فلسفة چان ڤال

عبد الحميد فرحات

● الفلسفة اليوم تشبه ميدان قتال بين الذاتيين والموضوعيين ، وفى انتظار نتيجة المعركة الدائرة بينهما لا مفر من القول بأن الذاتية تقود إلى الموضوعية ، وأن الموضوعية تقود للذاتية ، وأن لا سبيل إلى معرفة أحدهما بدون الآخر .

● القيم لا تأتى الإنسان من خارجه ، فالإنسان هو خالق القيم ، وهو أيضاً الذى يختارها ، وحينما يختار الإنسان القيم فهو إنما يختار نفسه .

● فى الوقت الذى يعجز فيه العالم عن دراسة الميتافيزيقا ، فإن الشاعر – مع شقيقه المتصوف – يمكنه التحرك داخل هذا المجال بسهولة ويسر وأن يصل كذلك إلى نتائج طيبة .



من هو جان ڤال ؟

ولد سنة ١٨٨٨ من أسرة كادحة منزلها بمدينة مارسيليا الفرنسية . وقد شغف مبكراً بالأدب والشعر ، وصاحبه شغفه هذا منذ ربيع عمره على شاطئ مرسيليا الدافئ حتى خريفه الذى يعيشه الآن محاضراً بالقسم الحر بجامعة السربون وفى الكوليج دى فرانس . والتحق ڤال بجامعة بيزنسون العتيقة — باريس فيما بعد — يدرس الفلسفة ثم يدرسها . وهو

الأصوات ترتفع من وقت لآخر تطالب بتطوير الفلسفة ، وتتشنج بعض هذه الأصوات أحياناً منتشية متحمسة فتستبدل بالتطوير مطالب أخرى مثل « الإعداد للثورة الفلسفية » و « تجديد شباب الفكر الفلسفى » و « عودة الفيلسوف للأرض » . وكل هذه المطالب وغيرها صور متكررة لحقيقة واحدة أراها فى السؤال : وهل تحتاج الفلسفة حقيقة لتطوير ، وإن كان الأمر كذلك ، فكيف يمكن عمله ؟

يرد — الأستاذ — جان ڤال على سؤالى : نعم حقيقة تحتاج الفلسفة اليوم إلى إجراء تغييرات كثيرة ولكن كيف ؟ هذا هو السؤال : ويقدم ڤال هنا ما يمكن أن يساعد على إجراء التطوير المطلوب ، يقدم وصايا ثمانية يحاول أن يثبت بها النقط فوق الحروف رداً على المطالب الكثيرة المندفعة :

١ — تحتاج الثورة الفلسفية — إذا كان لا بد من استخدام هذا التعبير — إلى وقت طويل جداً ، وتعاون كامل بين كل الجهود لتحديد المقصود بالتطوير ، ولرسم الخطوات التى ينبغى عملها لتنفيذه .

٢ — وتحتاج اكتشافاً لكل التقاليد الفلسفية وكيفية تطورها . فنحن ورثة لميراث ضخم من التراث الفلسفى سيرتبط به حتماً فى حالة التطوير . ومن ثم لا بد من رؤية مسائل الفلسفة من خلال روافدها فى الماضى ، وأيضاً من حيث قدرتها على المساهمة فى التطوير المنتظر مستقبلا .

٣ — وتحتاج لمعرفة كاملة بطبيعة تكوين هذه التقاليد فمسائل الفلسفة واحدة — تقريباً — منذ القدم ، والجديد فقط هو أسلوب المعالجة . ولذلك يجب أن لا تخدعنا « خمول » بعض الفلسفات فى بعض الأوقات أو « رواجها ونشاطها » فى وقت آخر .

٤ — وتحتاج لرؤية شاملة صافية للصلات العميقة بين فلسفتى الشرق والغرب ، وإدراك الصلات والتشابه بين فلسفتى الشرق والغرب لا يعنى استبعاد كل ما بينهما من خلاف ، بل يعنى أن يكون التطوير فى حدود ما بينهما من تشابه عميق ، وأيضاً من خلاف عميق .

٥ — وتحتاج لإدراك وإبراز المسائل الفلسفية محل الاهتمام . فلقد شغل الإنسان قديماً بدراسة اللامتناهى والزمان والمادة ، ووسيطاً بالعلاقة بين الدين والدنيا ، بين العقل والإيمان ، وحديثاً بالتناهى والزمان والمادة بالمعنى العلمى الجديد . لقد اختلف

اليوم حجه فى مسائل ما بعد الطبيعة أو الميتافيزيقا ، وإن تعاطف فى السنوات الأخيرة مع الفلسفات الوجودية . وللرجل مؤلفات كثيرة فى مختلف مسائل الفلسفة منها : الفلسفات الجماعية الإنجليزية والأمريكية (١٩٢٠) ، وظيفة اللحظة فى فلسفة ديكارت (١٩٢٠) ، أزمة الضمير فى فلسفة هيجل (١٩٢٠) ، حول المادى (١٩٣٢) ، وكتابه المعروف فى مجال التراجم الفلسفية -- دراسات كيركجورية (١٩٣٨) ، التفكير فى الوجود (١٩٥٢) ، رسالة فى الميتافيزيقا (١٩٥٣) ، فلسفات الوجود (١٩٥٨) وقد جمع ڤال محاضراته التى ألقاها بالسربون عن الوجودية فى عدة مجلدات بعنوان « دروس السربون » ، وجمع كذلك محاضراته التى ألقاها بالإنجليزية فى جامعات أمريكا فى كتاب بعنوان « سبيل الفيلسوف » .

ويتميز چان ڤال فى كتاباته بخاصية يمكن تسميتها بالدراسة القديمة للفلسفة ، أى أنه يدرس الأفكار الفلسفية بحسب نوعيتها لا تتابعها الزمانى . ويترتب على هذا أن تصبح بحوثه فى مسائل الفلسفة لا فى تاريخها ، وتنقسم بالتالى إلى فصول نوعية لا فصول تاريخية . وبفضل هذه الخاصية يتميز چان ڤال عن كبار مؤرخى الفلسفة من مستوى برييه الفرنسى ، وتسلر وهوفلانج الألمانيين . ويوسف كرم مؤرخنا العربى الراحل .

إذن « محور الاهتمام » من وقت لآخر ، ومن ثم يجب إدراك وإبراز المسائل الفلسفية موضع الاهتمام الآن ومستقبلا .

٦ – وتحتاج إلى التمكن التام من اللغة الفلسفية والتحديد الدقيق لمصطلحاتها . ويترتب على هذه التوصية ضرورة أن يدرب الأستاذ تلاميذه على استخدام اللغة الفلسفية بالطريقة السليمة . خذ مثلا بسيطاً للغاية – يختلف مدلول الفلسفة الواقعية realism إذا ما كانت فى مقابل الفلسفة الإسمية nominalism عنها إذا ما كانت فى مقابل الفلسفة المثالية idealism . ونجد نتيجة كبيرة تترتب على هذه التفرقة – إن فيلسوفاً عملاقاً هو أفلاطون يعد واقعياً فى الحالة الأولى ومثالياً فى الحالة الثانية .

٧ – وتحتاج إلى استهار كامل بالخلافات العميقة الكثيرة الموجودة بين الفلسفات التى نعيش فى ظلها أو المفروض أن نعيش فى ظلها وبين مشاعرنا . وفائدة الاستهار هنا هو تحديده لاختيار أفضل الفلسفات للتعايش المثمر الناجح مع إنسان اليوم .

٨ – وتحتاج إلى تجنب استعمال اللغة العادية فى المسائل الفلسفية . والنموذج - لفظ الشىء - المشهور هنا هو أنه فعل الكينونة فى اللغة العادية وحين يستعمل فى الفلسفة تحدث أخطاء قاتلة – مثلا . الله (يكون) وهذا المقال (يكون) جيداً ، فان (يكون) فى الأولى تدل على إثبات الوجود أصلا ، وفى الثانية تثبت حالة أو صفة .

هكذا لا يعارض – الأستاذ – چان ڤال الدعوة لتطوير الفلسفة ، ولكنه لا يقف عند حدود الموافقة السلبية فيتحرك قليلا – وبطريقته الخاصة المعروفة – ليقدم عدة توصيات . وأيا كان موقفنا من مسألة تطوير الفلسفة فإن لهذه التوصيات قيمة خاصة ، فهى تحاول – كما قلت – أن تثبت النقط المهتزة فوق حروفها فى الأحاديث الساخنة المندفعة وراء تطوير الفلسفة .

ميتافيزقيا . . ولكن بالشعر

ما أكثر السهام التى وجهت وتوجه إلى فلسفة الميتافيزيقا المسحورة الغامضة . أطلقتها – وما زالت – معسكرات الوجودية والبراجماتية والوصفية المنطقية والنزعات العلمية ، مع اختلاف الواقع من معسكر لآخر – وما أشد مقاومة الميتافيزيقا المستبسلة دفاعاً عن كيانها المسحور الغامض رغم الدماء الكثيرة التى

سالت وتسيل – ويأتي – الأستاذ – ڤال ليجفف الدماء ويضمد الجراح . فاذا كانت الميتافيزيقا هي الميدان الذي يتعذر على العالم تحديده والسيطرة عليه والسير فيه باطمئنان ، بل إذا كان أنصار الفلسفات النزوعية والعملية لا يعترفون أصلا بوجود هذا الميدان ، إذا كان فذلك كذلك كما يقول التعبير المتداول ،

فثمة فارس جديد يتحرك في ثقة وإطمئنان قاصداً قلعة الميتافيزيقا المسحورة الغامضة . والفارس الجديد هنا هو الشاعر ، والجواد الذي يركبه الفارس هو تجاربه الشعرية العميقة الصافية .

لقد أعلن جان ڤال أخيراً انشغاله بدراسة التجربة الميتافيزيقية وعلاقتها بالشعر – ولقد عكف على دراسة الشعر في مختلف عصوره وفنونه ، وعثر فعلا لدى الشعراء الإنجليز والفرنسيين في القرنين ١٧ و ١٨ على كثير من المضامين الميتافيزيقية الأصيلة . ودرس ڤال كذلك دراسة هيدجر العميقة لمواطنه الألماني الشاعر هيدلرن ، وهي الدراسة التي كشفت عن وجود كثير من التصورات الميتافيزيقية عند هيدلرن . ودرس أيضاً الدراسة الرائعة التي قام بها سارتر عن مواطنه الفرنسي الشاعر بودلير صاحب أزهار الشر المعروفة ، وكيف أن بودلير قد استلهم الكثير من التصورات الميتافيزيقية من خلال تجاربه العاطفية العنيفة مع جان ديڤال أو فينوس السوداء كما أسماها (الجسد) ثم مع مدام سباتيه أو فينوس البيضاء (الروح) . وذهب جان ڤال ليؤكد موقفه إلى دراسة الشاعر الحزين رامبو وكذلك الشاعر المتفلسف ميلارمييه وأيضاً الأب ريشان الذي مزج بين الشعر والتصوف .

هكذا يدرس جان ڤال قضية الميتافيزيقا ويشكل بالنسبة لها رأياً واضحاً : في الوقت الذي يعجز فيه العالم عن دراسة الميتافيزيقا فإن الشاعر – مع شقيقه المتصوف – يمكنه التحرك داخل هذا المجال بسهولة ويسر وأن يصل كذلك إلى نتائج طيبة .

الديالكتيك ونموذج الواقعية

تاريخ الفلسفة كله يتطور وفقاً لحركة ديالكتيكية معلومة ، فهنا كل مذهب ينتهي بمذهب يعارضه ، ثم أخيراً يلتقي المذهبان المتعارضان في مذهب ثالث يجمع بينهما ويمتص تماماً خصائص كل منهما : وكلمة ديالكتيك تعود إلى كلمة يونانية معناها «أن يعكس» : وقد استعملت بهذا المعنى مبكرا عند سقراط الشيخ وهو يجادل الناس في ميـــادين اليونان وطرقها ، وعند أفلاطون وهو يكتب محاوراته المعروفة . ولكن الديالكتيك لفظاً ومعنى قد وصل إلى قمته عند هيجل حتى أن ديالكتيك هيجل ذا المراحل الثلاثة (الموضوع + النقيض + المركب منهما) من أهم وأبرز الأحداث الفلسفية في الفكر المعاصر .

لقد أمسك ماركس بديالكتيك هيجل وطبقه بنجاح في حقل الاقتصاد . ويقول أهل المعرفة عن هذا الذي فعله ماركس : تحول الجدل العقلي المثالي الخالص عند هيجل إلى الواقعية عند ماركس ، وكأن ماركس هنا يقدم باسم الواقعية (المادية الجدلية) شكوى واحتجاج ضد المثالية .

وأمسك كيركجور الحزين اليائس بديالكتيك هيجل وضغطه في مرحلتين فقط وقذف بمرحلته الثالثة بعيداً ، لكي يحتفظ للوجود بكل ما فيه من تناقض عنيف حاد . يضاف إلى هذا أن ديالكتيك فيلسوف الدانمرك « فعلي عملي » وليس « عقليا مثاليا » ويقول أهل المعرفة عن هذا الذي فعله كيركجور : إنه احتجاج آخر ضد ديالكتيك هيجل ، احتجاج لا يرفع التناقض الشديد بين المتناهي واللامتناهي بين الإنسان والله إلا في حالة الإيمان .

وأمسك نيتشه بديالكتيك هيجل وصبغه بلون وجدانى عاطفى فاقع . فديالكتيك نيتشه يستغرق مشاعرنا وتستغرقه مشاعرنا . ويقول أهل المعرفة عن هذا الذى فعله نيتشه : إنه قد سبح بعيداً عن بحور العقلية والمثالية التى أغرق هيجل فيها نفسه ، وإن اتجه إلى ركن من الشاطئ غير الركن الذى ذهب إليه ماركس وكيركجور من قبل .

هكذا — كما قلت — تاريخ الفلسفة كله يتطور وفقاً لحركة معلومة فيها كل مذهب ينتهى بمذهب يعارضه حتى يلتقى المذهبان المتعارضان فى ثالث يذيبهما ويمتص خصائصهما تماماً . ولقد مشى الديالكتيك حتى الآن من مذهب إلى نقيضه إلى المركب منهما وإذ وصلنا إلى جدل وجودى وجدل عاطفى وجدانى يستبعد كل التركيبات أو الوساطة العقلية ويستبدلها بتركيبات أو وساطة معاشة حية تتجسد فى سلوك وتصرفات .

ويقول — الأستاذ — چان ڤال : إن النقطة الأخيرة التى وصلت إليها الفلسفة الآن وبقوة الحركة الديالكتيكية تلح على الذاتية وتلح فى نفس الوقت على الموضوعية — وهكذا نرجع من جديد إلى الحركة الديالكتيكية بين الأضداد (الذاتية × الموضوعية) والحقيقة أن الفلسفة اليوم أشبه بميدان قتال بين الذاتيين والموضوعيين . وفى انتظار نتيجة المعركة الدائرة بينهما لا مفر من القول بأن الذاتيــة تقود إلى الموضوعية وأن الموضوعية تقود للذاتية وأن لا سبيل لمعرفة أحدها بغير الآخر .

ويطبق چان ڤال ما سبق على الفلسفة الواقعية : هناك ديالكتيك بين الواقعية التى توجد بين الموضوع وصورته مثل واقعية جيمس وبرجسون ورسل وبين الواقعية التى تفصل بين الموضوع وصورته وهى الواقعية النقدية .

وهناك ديالكتيك يمشى من فلسفة هوسرل التى تفصل بين الوجود existence والماهية إلى فلسفة هيدجر التى ترفض القول بالماهيات والتى لا تعنى هنا سوى تبريرات إنسانية .

ورغم كل هذه الخلافات وبسببها كان العقل الإنسانى يتحرك دائماً ناحية الواقع ، فهو الشاطئ الذى يمكنه أن يجد فوقه الراحة والأمان — ولو للحظات — وفى الطريق إلى الشاطىء ابتكر نيتشه السوبرمان ، الرجل الذى يحاول أن يجعل للحياة قيمة رغم كل ما فيها من يأس . وفى الطريق إلى الشاطىء كذلك صرخ كيركجور فى جنون فى وجه هيجل ومثاليته : ما هذا . . كيف للمرء أن يحقق نفسه فعلياً ودينياً وأنت تسجنه خلف قضبان جدلك العقلى المدببة الحادة . وفى الطريق إلى الشاطىء أيضاً أقام هوسرل وسط بحور المثالية العميقة جزيرة للواقعية .. يقول من فوق صخورها الصلبة « ليس لما فى الداخل قيمة إلا بما فى الخارج ، وعظمة ما نقتنع به داخلياً حين تتحقق له نتائج فى الخارج » .

وهكذا يصل — الأستاذ — ڤال وهو يدرس مسألة الديالكتيك إلى رأى محدد — إن الحركـــة الديالكتيكية لا تفصل أبداً بين الداخل والخارج ، بين الذات والموضوع ، بين اللامتناهى والمتناهى ، بين الإنسان والله . ومن ثم يظل هذا الحوار الخفى أو الصريح بين الأضداد مستمرا فى صمت ، وإلى الأبد .

الإنســان والقيم

الحديث عن القيم دائماً وسيظل حبيباً إلى قلب الإنسان . والسبب الذى جعل لحديث القيم كل هذه المكانة هو انفعاله العميق بسعى الإنسان الدائم نحو الكمال

وحديث القيم دائماً وسيظل كبقية أحاديث الفلسفة متشابكاً متصلا فى عمق بكثير من المسائل الفلسفية الأخرى مثل الذات والموضوع والجوهر والعرض وخلافه . وما أكثر ما قيل ويقال حول : مصدر القيم — هل تنبع من الإنسان أم تفرض عليه من الخارج ؟ وحول نوعية القيم — هل هى نسبية أم مطلقة ؟ وحول الدافع إليها : هل هو اجتماعى أم بيولوجى أم سيكولوجى أم وجدانى ؟ ومثل هذه التساؤلات فى الحديث المتشابك الكثير والكثير . ولكن لننظر إلى الموضوع مع الأستاذ جان ڤال .

من زمان فى طفولة الفلسفة — ربط أبناء اليونان أرسطو وأفلاطون بين مشكلة القيم ومشكلة الحقيقة . وأرجع أفلاطون بالذات الحقيقة كل الحقيقة إلى مبدأ أعلى أو إلى قيمة عليـــا هى الخير ، ومعنى هذا أن الفلسفة التقليدية قد حاولت التوحيد بين القيم والحقيقة .

واليوم فى الفلسفة الحديثـــة — وضع مالبرانش تقسيما مبتكراً بجعل أنواعا من الصدق خاصة بالقيم ، ويجعل أنواعا أخرى من الصدق خاصة بالموضوعات الأخرى . أى أن مالبرانش قد أقام بناء القيم شامخاً مستقلا له توابعه من الأشياء الصادقة . ثم يأتى بعده لوتز Lotzo ليحاول — ربما لأول مرة — أن يحلل فكرة القيمة فى حد ذاتها ومن حيث هى مجرد فكرة . وكان هدف لوتز هنا هو محاولة وضع قيم فى عالم افتقد — فى رأيه — القيم . وانتهى لوتز من تحليل (فكرة القيمة) إلى أن يضع القيم كلها فى مستوى واحد ، أى أن يضعها متجاورة . وبغير تفضيل لبعضها على بعض . ولكن لعل أهم ما فعله لوتز هو محاولة دراسة القيم من خلال الاعتبارات التاريخية التى تعيش فيها وتؤثر فيها بدون شك وتتأثر بها أيضاً .

ويرى « الأستاذ » ڤال — أن القيم تظهر للإنسان أول الأمر فى شكل متقابلات كالجمال والقبح ، والخير والشر . ثم يتبع هذا اللقاء بين الإنسان والقيم (فى صورة متقابلات) أن يحاول العقل الإنسانى المتفلسف دائماً عمل مصنف لها بحسب مقدار تذوقها أو فائدتها أو الغاية التى تقود إليها أو حتى بحسب



كيركجورد

درجة ما تتمتع به من غموض أو وضوح . ولدى جان ڤال أن عمل تصنيف كامل للقيم أمر متعذر للغاية ، فإن هذا التصنيف يتطلب دراسة كل قيمة على حدة دراسة مستفيضة ، وما أكثر القيم التى تجعل مثل هذه الدراسة صعبة للغاية . ورغم هذه الصعوبات قد يكون الأساس السليم لعمل التصنيف المطلوب أن ننظر فى علاقة القيم بالإنسان من حيث علاقتها بجانب العقل عنده ثم بجانب النزوع والفعل عنده وأخيراً بجانب الإرادة عنده .

ويرى « الأستاذ » ڤال — أن هناك اليوم ثلاث اتجاهات تمثل تقريباً كل الاتجاهات الفلسفية الدارسة لمسألة القيم :

اتجاه أول — يقيم القيم على أساس بيولوجى خالص عند جون ديوى وأنصاره ، وترى هذه الجماعة أن القيم فى حقيقتها مجرد تعبير عن ذلك الترابط العضوى الموجود فى الإنسان ككائن حى .

اتجاه ثان — يقيم القيم على أساس منطقى خالص ويمثله ج . مور والذى يفصل تماماً بين مجال القيم ومجال الوقائع لينتهى هذا الفصل فى النهاية إلى القول بعدم قابلية القيم للتحليل .

اتجاه ثالث وأخير — يقيم القيم على أساس عاطفى خالص ويمثله برجسون فيرى أن القيم تصدر عن العاطفة ، وأن هذه العاطفة مصدر القيم فوق كل مستوى بيولوجى وأيضاً فوق كل مستوى سيكولوجى يتمتع به الإنسان .

وعند « الأستاذ » ڤال أيضاً — أن القيم لا تأتى الإنسان من خارجه ، بل لا يمكن أن نقول هذا إلا إذا قلنا إن الإنسان نفسه « موجود ويوجد » خارج نفسه . بل إن الإنسان هو خالق القيم وصانعها .

ورغم ذلك فهو أيضاً الذى يختار القيم . وهو فى الوقت الذى يختار القيم يختار أيضاً نفسه :

ولكن كيف يكون الإنسان خالق القيم ثم يختارها ، وهل يختار الخالق ما يخلقه ؟

يقول جان ڤال : السبب فى هذا أن ملكية الإنسان للقيم من نوع الملكيات السالفة Preparsession أما اختيار الإنسان لها فيحدث عندما يصطدم المرء بالأشخاص والأشياء حوله . ويثمر الصدام فى اختيار الملائم أو غير الملائم أو بتعبير شيللر المعروف النموذج وعكس النموذج models — antimodels

ويرى « الأستاذ » ڤال كذلك — أن فى حديث القيم الطويل المتشابك الكثير من الصعوبات سببها أننا نضطر إلى صياغة آرائنا عنها فى ألفاظ وحدود صورية مجردة ثم نحاول بعد ذلك تطبيق هذه الحدود المجردة على وقائع معلومة ومحددة جداً . ويترتب على هذا أن « تتعقد » القيم البسيطة فى صياغتها النظرية حين تتحول إلى وقائع وحقائق تعايشها وتعايشنا . يضاف إلى هذا أن فى حديث القيم الطويل المتشابك نوعان من الأخطار تعترضان طريق السائر فيه ، فقد يسرف فى الاعتقاد بهذه القيم ويصبح دوجماطيقياً فى علاقته بها ، وعلى العكس من هذا فقد يسرف فى شكه فيها ويصبح أسيراً لنزعات الشك الحادة العاصفة .

وهكذا يوجز جان ڤال رأيه فى القيم — فقد رأى أن فى القيم عنصراً ذاتيا ، وفيها كذلك عناصر لا يمكن أن ترد إلى الذات ، أى أن فى القيم عناصر موضوعية . يضاف إلى هذا أن الإنسان يصنع القيم ويختارها كذلك . ولكنه يصل فى نهاية الأمر إلى أن يقرر أن مسألة القيم سوف تتجه بعد ذلك بالفعل الإنسانى المتفلسف دائماً إلى نقطة أبعد من الخلاف بين الذات والموضوع ، وأبعد أيضاً من كل لقاء يوجد بينهما أو يمكن أن يوجد بينهما .

التساؤل عن حقيقة النفس من أكثر التساؤلات جاذبية للعقل الإنسانى المتفلسف دائماً . وقد لا نجد فيلسوفا لم يحاور نفسه متسائلا : من أنت يا نفس .. ما حقيقتك .. ما صلتك بالنفوس الأخرى .. الخ . ولقد ظل بحث مسألة الروح أو النفس — وما زالت — تدور فى فلك السؤال الآتى : ما هى العلاقة بين النفس والجسم .. ؟

ذات يوم مضى بعيداً قال أفلاطون العملاق : هذا الجسم اللين سجن للنفس ، هذا الجسم لا يزيد عن كونه آلة للروح . ولقد رسم فيلسوف المحاورات صورة طريفة للنفس : فى الصورة عربة يجرها جوادان وسائق يسوس الجوادان المندفعين . وترجمة هذه الصورة : أن النفس تنقسم إلى مدارج أو وظائف ثلاثة : النفس العاقلة (السائق) والنفس الشجاعة (الجواد الأول) والنفس الشهوانية) الجواد الثانى) . والنفس الأفلاطونية «توليفة يونانية» رائعة من هذه الوظائف الثلاثة وبالتالى فهى «مركب» وليست شيئا بسيطاً ، ورغم تركيبها فهى خالدة أزلية .

خلف أفلاطون بقليل جداً يقول أرسطو العظيم هناك ذكاء أو عقل مبدع Creative intelligence ترتبط به كل النفوس الأخرى فى كل أشكالها المتعددة . وهذا العقل الخلاق المبدع منفصل عن الجسم ومتصل فى نفس الوقت بمجال الحواس . ولعل هذا القول الأخير هو السبب الذى جعل البعض يعترض على أرسطو : إذا كان عقلك المبدع متصل بالحواس فهل تكون الروح أو النفس أزلية فى هذه الحالة ؟

بعد اليونانيين ببعيد فى نهاية القرن السادس عشر والنصف الأول من القرن السابع عشر قال ديكارت أنا أفكر .. أنا موجود ، والجسم منفصل عن النفس منطقيا وفعلياً ، ورغم الانفصال فان الإدراك الحسى وكذلك الخيال يمكنهما أن يربطا بين الجسم والنفس . وابتكر ديكارت الأرواح أو النفوس الحيوانية esprits animaux لتجمع فى انسجام بين خصائص الجواهر الروحية الخالصة وأيضاً بين خصائص الجواهر المادية الخالصة . لقد كانت النفوس الحيوانية «توليفة فرنسية» جديدة تذكرنا «بنفس» أفلاطون ذات العناصر أو الوظائف الثلاثة المتعاونة ، بل لقد رسم ديكارت صورة تعطى كل حيرته : النفس طيار وجد نفسه رغم أنفه فى سفينة وسط محيط واسع عميق . ليس فى قدرته أن يقودها ، وليس فى قدرته أيضاً أن يتركها ويرحل . ورغم هذا لا مفر من أن يظل حبيساً فى داخلها حتى النهاية .

بعد مبتكر الأرواح الحيوانية يأتى الفيلسوف الثائر إسبينوزا ليقول : كل النفوس الفردية تعود إلى نفس واحدة كلية ، وكل الأجسام المادية تعود إلى جسم واحد ممتد كلى . والنفس الكلية والجسم الكلى هما الصلة أو الواسطة بين أفرادهما وبين الله .

بعده يقول ليبنتز صاحب الذرات الروحية أو المونادات : الجسم والنفس كعقربى ساعة ضبطهما صانع ماهر ليسيرا معاً فى انسجام . وترجمة هذا الكلام فى صورة أوضح : أن الله (الصانع الماهر) قد خلق النفس (العقرب الأول) والجسم (العقرب الثانى) وحدد بدقة متناهية العلاقة بينهما ، وأيضاً كيف تستمر .

وتبدأ أصوات الماديين ترتفع فى القرن الثانى عشر ومن بينهم يبرز لامترى La Mettrie ليقول إذ



بودلـير

الإنسان آلة مجرد آلة ، وأن الحواس هى مصدر كل شيء فى حياة الإنسان ، وكان من الطبيعى أن ينتهى لامترى إلى نفى كل فروق موجودة بين الإنسان والحيوان . بعده ومن نفس المدرسة يقول ديدرو Didrot إن الإنسان مجرد شكل خاص من أشكال المادة وأنه — حتى — النفس تنبثق عن المـــادة .

وفى الطور الأخير القريب من أطوار الفلسفة تبرز الواقعية الجديدة عند الكسندر وهوايتهد ، وتحاول هذه المدرسة أن تفصل بين الشعور وبين النفس ، وتحاول أيضاً أن تصور النفس على صورة كيفية .

لقد لاحظنا للآن ومن خلال العرض السابق : أن كل اتجاه يدرس النفس يؤثر ضرورة على الاتجاهات الأخرى ، فلقد أدت فلسفة ديكارت إلى ظهور الفلسفات العقلية والتجريبية فى القرن الثامن عشر على سبيل المثال .

وأن الفلسفات العقلية نفسها قد أدت إلى تطور داخل أشد الفلسفات المخالفة لها وهى الفلسفة المادية .

ولاحظنا كذلك كيف وصل الأمر إلى التشكيك فى القول بخلود الروح وأزليتها ، وأيضاً فى القول بوجودها القبلى .

ولقد وصل چان ڤال إلى وجهة نظر موجزها :

النفس شيء خارج قدرتنا على التعريف أو الصياغة ، هى أشبه بلوحة مرسومة ذات ظلال وخطوط وألوان ، أو السيمفونية الموسيقية ذات النغمات الكثيرة المتنوعة . ورغم كل هذا نتذوقها كوحدة واحدة يتسق فيها كل هذه العناصر المتعددة .

وأخيراً سأقول عبارة تلخص رأيى فى چان ڤال : چان ڤال رجل درس بأمانة وحياد كل مدارس الفلسفة ، وهضم جيداً كل ما درسه ، وأضاف من عنده بعد الدرس والهضم آراء محددة فى بعض مسائل الفلسفة ، وآراؤه لم ترتفع بعد لمستوى المذهب الفلسفى المتسق الشامل العام . وكل ما أرجوه الآن أن يكون حديثى عنه قد أوضح هذه العبارة قدر الإمكان .

عبد الحميد فرحات



اشتراكيتنا بين المادية والمثالية

من الأركان الثابتة للفكر الاشتراكي العربي إيمان راسخ بالله ؛ ومن مسلماته أن الدين ليس ضد التقدم وإن استغل أحياناً ضد طبيعته ، لخدمة مآرب تتنافى وجوهر رسالته السامية .

فهل يعني ذلك أن الاشتراكية العربية اشتراكية مثالية . . . غير مادية وغير علمية . . . ؟

سؤال لا نجيب عليه إلا إذا أجبنا على عدة تساؤلات : ما المادية ؟ وما المثالية ؟ وهل هما بالحق قطبان متنافران ؟ فان كانتا كذلك ، فقد وجب علينا أن نحدد على الفور أماديون نحن أم مثاليون . وإذا لم تكونا ، فقد جاز لنا أن نسائل المادية الماركسية على أي أساس كفرت بالمثال ، وأعلنت إلحادها . . .

فروض وتساؤلات . . . البحث فيها هو موضوع هذا المقال .

— ١ —

ونبدأ بعرض موقف الماركسية من قضية المثالية والمادية . و « انجلز » — صديق مؤسس الماركسية الحميم — يضع هذه القضية في كتابه عن « لودفيج فيورباخ » على نحو حاسم إذ يقول : إن ثمة فلسفتين أساسيتين هما : المثالية والمادية . والمثالية تنبني على أن العقل هو وحده الموجود الحقيقي الذي تنبثق منه جميع الموجودات ؛ في حين أن المادية تقوم على أن المادة هي وحدها صاحبة الوجود الحقيقي وأن العقل نفسه ليس إلا انبثاقاً منها وتطوراً عنها.

وبعد هذا الفصل القاطع بين الفلسفتين يعلن أن المثالية وهم وخرافة ، وأن الماركسية فلسفة مادية ، وماديتها تختلف عن جميع الماديات التي سبقتها ، ولذلك يشار إليها دائماً على أنها « المادية الماركسية » تمييزاً لها من الفلسفات المادية الأخرى .

● إذا قلنا إن الاشتراكية العربية تؤمن بالتقدم المادى فى ظل القيم الروحية ، فمعنى ذلك ببساطة أننا نقرر أنها تؤمن بأن المادية والمثالية لا تتناقضان إطلاقاً إذا فهمت كل منهما على وجهها الصحيح .

● أنت لا تستطيع أن تغير الواقع إلا إذا كان لديك مثال تصوغه عليه ، كما أنك لا تستطيع أن تتصور هذا المثال ما لم تكن قد عايشت الواقع نفسه وعانيته وأدركت ما فيه من تردد وقصور .

● فى غمرة التحمس لرفض الدين باعتباره مخدراً للشعوب راح الماركسيون يهاجمون بلا هوادة فلسفة القواهر وكل فلسفة أخرى أنسوا فيها مسحة مثالية تنتهى إلى إمكانية الإقرار بالدين .



عبد الفتاح العدوى

فما هى إذن الأسس التى تقوم عليها المادية الماركسية ؟

ثلاثة ، أولها أن المادة توجد مستقلة عن أية قدرة على إدراكها أو تمييزها . بمعنى أن للمادة كينونة قائمة بذاتها ، بصرف النظر عن قدرة الإنسان أو عجزه عن إدراك هذه الكينونة والإحساس بها . وهذا ما اصطلح الفلاسفة على تسميته بالواقعية الماركسية . وثانيها أن المادة بناء على ذلك سابقة على وجود العقل الإنسانى ، وأن هذا العقل نفسه إن هو إلا انبثاق من المادة ، وتطور عنها . وهذا ما اصطلح الفلاسفة على تسميته بالمذهب الطبيعى . Naturalism وثالثها أن المادة نفسها لا يمكن أن تفهم فى ضوء أسس ميكانيكية ، بل هى تفسر وفاقاً لمبادئ حواريه أو جدلية Dialectical مؤداها أن لكل شيء نقيضه الذى يتصارع معه ليكونا معاً موضوعاً جديداً لا يلبث هو نفسه أن يتصارع مع نقيضه ليكون كلا جديداً ، وهكذا تتدرج الكليات إلى أن تصل إلى كل واحد عام هو النتيجة النهائية لتصادم الأضداد . وهذا هو ما يسميه الماركسيون بمذهب المادية الحوارية أو الجدلية . ولسوف نحاول فيما يلى أن نناقش الواقعية والطبيعية لالتصاقهما المباشر بموضوع هذا المقال ، ونرجئ البحث فى الجدل الماركسى إلى مناسبته .

يفسر « لينين » الواقعيــة بقوله « تتمثل الواقعية البسيطة – بالنسبة لأى شخص لم يخرج لتوه من مصحة للأمراض العقلية أو لم يكن تلميذاً للفلاسفة المثاليين – فى الرأى القائل بأن الأشياء والبيئة والعالم توجد كلها مستقلة عن إحساسنا ووعينا وأنفسنا ، وعن الإنسان بصفة عامة »

ومعنى ذلك أن « لينين » يعتقد أن العالم الطبيعى يمارس

كينونة مستقلة لا تخضع لمقاييس التجربة الحسية . فالإدراك ، باعتباره نتيجة لحواس الإنسان الخمس، ليس إلا مجرد وعى بأشياء موجودة بالفعل فى حالة استقلال تام عن عملية الإدراك ذاتها . ومن هنا فإن « لينين » يؤكد وجود تعارض بين الماركسية وبين الفينو مينولوجية أى فلسفة الظواهر ، ويهاجم أولئك « الماركسيين » الذين لا يقرون بهذا التعارض ، بل ويحاولون التوفيق بين هذه الفلسفة والمادية الماركسية وهو يصف هؤلاء بأنهم رجعيون يروجون لمذاهب مشوشة فجة . وعنده أن هاتين الفلسفتين هما بمثابة الطرفين المتناقضين :

ففى حين تقوم فلسفة الظواهر على مبدأ أن كل ما ليس بمحسوس فهو بالتبعية غير موجود ، فإن الماركسية تؤمن بوجود أشياء لا تقع فى نطاق التجربة الحسية .

والحق أن تهجم « لينين » على فلسفة الظواهر يرجع إلى اعتقاده بأنها فلسفة مثالية ، وبالتالى فهى تقف من المادية الماركسية موقف التضاد الصريح .

ولسنا ندرى كيف يمكن أن تكون فلسفة الظواهر فلسفة مثالية وهى تعلن التزامها المطلق بمعطيات التجارب الحسيـــة ؟ صحيح أن « جون ستيوارت مل » وسع مفهوم التجربة الحسية حين عرف المادة بأنها « إمكانية دائمة للإحساس » . وهو يعنى أن القول بوجود أى شيء مادى هو فى الحقيقة قول بالإحساس بهذا الوجود حالا ، أو بامكانية الإحساس به فى المستقبل . فلو افترضنا وجود كرسى فى حجرة مظلمة فان عدم الإحساس به فى هذه الحالة ليس دليلا قاطعاً على عدم وجوده طالما أن ثمة احتمالا بامكانية هذا الإحساس إذا تغيرت الظروف باضاءة الحجرة مثلا ، ولكن هذا التوسع فى مفهوم التجربة الحسية لا يخرجها مع ذلك عن النطاق المادى الملتزم بالمعاينة الحسية ، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة . فالمحصلة النهائية هى أن فلسفة الظواهر لا تعترف إلا بوجود ما يدخل فى نطاق التجارب الحسية ، سواء كانت هذه التجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الحدوث بتغير الظروف .

ولعل « مل » بتعريفه هذا للمادة قد جعل فلسفة الظواهر فى مكان جد قريب من المادية الماركسية . فهو يسلم بأهمية الحس غير المباشر ، أى بامكانية وجود أشياء لا تقع فى نطاق التجربة الحسية المباشرة، وهذا بتمامه ما يقول به « لينين » فى عبارته اللاذعة التى أشرنا إليها آنفاً :

فالماركسية وفلسفة الظواهر فلسفتان ماديتان ، وليس ثمة من تعارض بينهما فى تفسير معنى الواقعية ، اللهم إلا عندما يتوهم الماركسيون خطأ أن ثمة نزعة مثالية فى فلسفة الظواهر تبعدها عن أصول التفكير المادى .

وشبهة المثالية فى فلسفة الظواهر تأتى ، فى تصور « لينين » ، من أنها بتسليمها بامكانية وجود أشياء أو كائنات لا تقع تحت الحس المباشر ، تفتح الباب أمام الإيمان بالله . وفى غمرة التحمس لرفض الدين باعتباره مخدراً للشعوب راح الماركسيون يهاجمون بلا هوادة فلسفة الظواهر وكل فلسفة أخرى آنسوا فيها مسحة مثالية تنتهى إلى إمكانية الإقرار بالدين .

والواقع أن فلسفة الظواهر أبعد عن أن تؤدى إلى الإيمان بالله ؛ فالمادة بالنسبة لها لا تعنى أى شيء إذا لم تكن تعنى التجارب الحسية واقعة كانت أو ممكنة . واحتمالات التصادم بين فلسفة تقوم على هذا الأساس وبين الدين أكبر بكثير جداً من احتمالات الوفاق . فالإله ، كما تنظر إليه جميع الأديان ، روح أبدى سرمدى ، لا تدركه الأبصار ولا تحيط به الحواس ، لأنه يجل عن العالم الطبيعى المنظور ، ويسمو عليه بقدرات لانهائية ولا محدودة . ومن ثم فان العلم به لا يمكن أن يقع فى نطاق التجربة الحسية، إن فى مجال الواقع أو مجال الامكان .

والحق أنه إذا كانت الفلسفة المثالية هي تلك التي تقيم الأسس الفلسفية للإيمان بالله فان المادية الماركسية ذاتها هي من أكثر الفلسفات إيغالا في المثالية والتصاقاً بها . ولقد نسي « لينين » هذه الحقيقة وهو يهاجم فلسفة الظواهر لأنها تقول بالإحساس الممكن ، في حين أن المادية الماركسية ذاتها قد فعلت ما هو أصرح من ذلك ، وأقطع دلالة ، حين أصرت على فكرة الوجود المستقل للمادة ، أي على أنها تمارس كينونة غير محسوسة . فليس أقرب إلى التسليم بالإيمان من فلسفة تقوم برمتها على مبدأ الوجود غير المدرك . وهل الإيمان إلا تسليم بوجود كائن أعلى لا تدركه الحواس . . . ؟ ؟

وهنا يبدو التناقض بين الماركسية كفلسفة والماركسية كمنهاج اجتماعي . ويبدو أن « ماركس » لم يبدأ تحليلاته الفلسفية للإيمان والدين إلا بعد أن كان قد كون فكرة مسبقة عن أن الدين أداة في يد البورجوازية تستغلها لتخدير الجماهير الكادحة ثم راح بعد هذا الاعتقاد المسبق يفتش في الفلسفة عن دعامات يستند إليها في إنكار الدين ورفض الإيمان . ورأى أن التركيز على المادة هو خير معول لهـدم المثاليات والغيبيات ، لكنه حين سلم بالوجود غير المحسوس للمادة فتح الباب على مصراعيه من حيث لا يدري لإمكانية التسليم بوجود الله .

وحتى على الصعيد الاجتماعي فانه يمكن القول بأن الماركسية تتورط خطأ في محاربة الدين ، لأنه لو صح أن يكون أداة لشيء فهو بالقطع أداة لاستثارة حوافز الخير في الإنسان ، واستنفار شهامته لمكافحة البغي والظلم والاستغلال . فاذا حدث أن استغلت تلك الأداة الشريفة لخدمة أغراض وضيعة فذلك لعيب فيمن يستخدمها والتواء في غرضه ، لا لقنص في الأداة أو مثلبة كامنة في جوهرها .

— ٢ —

إذن ، فنحن إذا قلنا إن الاشتراكية العربية تؤمن بالتقدم المادي في ظل القيم الروحية ، فمعنى ذلك ببساطة أننا نقرر أنها تؤمن بأن المادية والمثالية لا تتناقضان إطلاقاً إذافهمت كل منهما على وجهها الصحيح ، بل إنهما تتداخلان وتتوالدان وتنبثق الواحدة من الأخرى انبثاق النهار من الليل أو النبت من البذرة . إذ ما هي المثالية بمعناها الصحيح . . . ؟ ؟ إنها تطلع إلى المستقبل المأمول من فوق قمة الواقع المعاش ، أو قل إنها تخطيط لما ينبغي أن يكون بحساب دقيق لما هو كائن بالفعل ، وليست ، كما يزعم أعداؤها الماديون ، مجرد أحلام طائرة في الفراغ بغير قرار . فأنت لا تستطيع أن تغير الواقع إلا إذا كان لديك مثال تصوغه عليه ، كما أنك لا تستطيع أن تتصور هذا المثال ما لم تكن قد عايشت الواقع نفسه وعانيته وأدركت ما فيه من ترد وقصور .

وإذا كنا قد رأينا كيف أن المادية الماركسية قد تأدت من حيث لا تريد ، بل من حيث تريد العكس بالحاح ، إلى إثبات أن مسألة وجود الله داخلة فلسفياً في نطاق الاحتمال ، فان المثالية كما سنرى ليست مجرد تهويمات محلقة ، بل هي دائمة العودة إلى الأرض والاحتكاك بها ، لأن هذا الاحتكاك هو المولد الحقيقي للشرارة المقدسة التي تخلق إمكانية التحرك العملي نحو المثال المنشود .



ولنأخذ مثالية « باركلي » مثالا شاهداً على صدق ما نقول . فما هي الخطوط العامة لفلسفة « باركلي » مع الإيجاز الشديد . . . ؟ ؟

نبدأ أولا بتقرير أن فلسفة « باركلي » جاءت رداً على الحركة التي تزعمها « توماس هوبز » في القرن السابع عشر بقصد إحياء المادية القديمة التي قال بها « ديموقريطس » متأثراً بالتطور الهائل الذي حققه علم الفيزياء الرياضية في عصره .

وما هي تلك المادية القديمة التي حاول « هوبز » بعثها من جديد . . . ؟ ؟

يقول الماديون القدماء إن الأجسام المادية ، والتي تبدو عند النظر واللمس صلبة متماسكة ، ليست في حقيقة أمرها سوى توليفة من عدد كبير من جزئيات لا تقبل القسمة تسمى « ذرات » . وتكون هذه الذرات في حالة تكدس ، أو التحام شديد ، في الأجسام الثقيلة ؛ أما في الأجسام الأخف وزناً فان ثمة فراغاً أكبر يفصل الواحدة منها عن الأخرى . وهم لا يقولون بوجود هذه الذرات في الأجسام المادية فقط ، بل وكذلك في الروح ذاتها ؛ وإن كان وجودها هنا في أحجام أصغر تسمح لها بالانسياب بين الذرات الأكبر التي يتألف منها الجسم الحي . وفي حالة الوفاة فان ذرات الروح والجسد ينفرط عقدها جميعاً وتتوارى ؛ ولكنها تعود لتكون أجساداً وأرواحاً جديدة . . وهلم جرا .

ثم جاء ماديو القرن السابع عشر ورأوا أن هذه النظرية المادية القديمة ليست مجرد تفلسف ذكي ، بل هي في الواقع حقائق ثابتة تدعمها الاكتشافات الجديدة في علم الفيزياء الرياضية . فقالوا بأن حركة الأشياء تعتمد أساساً على نظام الذرات الدقيقة التي تتألف منها ، وبأن فهم طبيعة هذه الأشياء يتوقف بالتالي على معرفة هذه الذرات . ومن هنا كان الاعتقاد بأن ليس في هذا الكون الفسيح حقائق فيما وراء هذه الذرات وما تتحرك فيه من فضاء . . . هي وحدها صاحبة الوجود الحقيقي والثابت وما عداها مظهر بغير جوهر ، وقشر بغير لباب ، ووهم وسراب وخداع . ومن هنا ، مرة أخرى ، انبثق اعتقاد الملحدين بأن هذه المادية تساعدهم على بناء فلسفة ملحدة تؤيد أنكارهم لوجود الله ، وجحودهم لخلود الروح ، والإرادة الحرة .

ثم جاءت مثالية باركلي لتنقض هذه المادية الملحدة على عدة أسس نجتزئ منها ما يلي :

أولا — أن « باركلي » يرفض النظرية القائلة بأن الجسم المادي ليس له إلا وجود وهمي ، وأن الوجود الحقيقي إنما هو لحركة الذرات التي يقال إنها تؤلفه . فلكي تفهم ، مثلا ، ما يقال من أن الحرارة ليست إلا حركة ذرات غير مرئية لا بد أولا أن نكون قد رأينا الأشياء وهي تتحرك بالفعل ، وأن نكون قد عانينا الحرارة بالممارسة ، أي بلمس جسم ساخن . ومعنى ذلك أن وجود الأجسام المادية وجود حقيقي وغير وهمي ، لأنه هو السبيل الوحيد لفهم حركة الذرات التي تتألف منها ، وليس العكس . أي أن التجربة الحسية هي في الحقيقة أساس أي معرفة للأجسام ولحركة الذرات المقول بتألفها منها .

ثانياً — أن التجربة الحسية عند « باركلي » تستند إلى العقل ولا تتم بمعزل عنه . ومعنى ذلك أن طبيعة وجود المحسوسات تتوقف على موقع الحاسين وحالاتهم . فالماء يعطي إحساساً بالسخونة إذا انغمست فيه يد باردة ، وبالبرودة إذا كانت اليد ساخنة . والبرج العالي يبدو متطاولا باسقاً لمن يشرئب إليه من أسفل ، وضئيلا مستوياً لمن يطل عليه من قمة شاهقة أو طائرة محلقة . ولا يمكن للماء أن يكون بارداً وساخناً في نفس الوقت ، ولا للبرج أن يكون عالياً ومستوياً في نفس اللحظة ؛ وإنما ينشأ هذا الاختلاف من ذات الإنسان الحاس وحالته . أي أن تجاربنا الحسية تتوقف على عقولنا ، كما يقول :

ثالثاً — وهو يتحدى القائلين بوجود للمادة مستقل عن العقل بمطالبتهم بوصف مثل هذه المادة. فكيف نصف المادة بلون، أو صلابة، أو شكل، أو حجم، أو سرعة، أو سيولة... إلخ، بغير أن يكون ذلك كله رجوعاً إلى العقل ومفهوماته لماهيات الأشياء....؟؟ إن الأجسام المادية هي مجموعة من التجارب الحسية التي تمارسها الحواس في نشاطها جميعاً لتلقى الصورة العقلية لتلك الأجسام. ومعنى ذلك أن مثالية « باركلى » ليست مثالية منكرة للمادة؛ بل هي تعترف بوجودها، ولكن ليس في تلك الحالة المنعزلة عن العقل التي يروج لها الماديون الماركسيون، بل هي موجودة على نحو ما تشعر بها الحواس، ويصورها العقل.

رابعاً — ومع ذلك فان « باركلى » لا ينكر أن ثمة موجودات غير محسوسات، أي أنه ثمة عالماً لا تدركه العقول البشرية، وأن أجزاء من هذا العالم تستمر في الكينونة خارج وعى الإنسان. مثال ذلك المواد المدفونة في باطن الأرض أوالكائنة في الكواكب الأخرى. وهو يخلص من هذه الحقيقة إلى إثبات وجود الله. فما دام قد ثبت أنه لا وجود لشيء إلا في عقل الإنسان، وما دام أنه من الممكن في ذات الوقت وجود أشياء خارج نطاق هذا العقل، فان البداهة تحتم القول بأن ثمة كائناً لانهائياً يعى هذه المواد التي لا يدركها العقل البشرى. وهو يعتقد أننا نكتسب معرفتنا بالله من استكشافنا للعالم الطبيعي، تماماً كما نكتسب معرفتنا بعقول غيرنا من البشر مما نراه من تصرفاتهم ومناحى سلوكهم.

وهكذا نرى أن الاعتراف بالمثال لا يتناقض مع الاعتراف بالمادة وإن توهم البعض ذلك لما يضفيه عليها من قيم وصور جديدة يستمدها من توثب العقل البشرى، وتطلعه الدائم إلى تغيير الواقع وبناء عالم أفضل.

— ٣ —

وإن الفلسفة المنكرة للوجود الإلهي هي بالضرورة فلسفة قائمة على أساس اعتقاد راسخ بأن الطبيعة موجودة وجوداً ذاتياً، أعني أنها موجودة من تلقاء نفسها بغير موجد.

وهذا على التحقيق هو الفحوى العام للمذهب الطبيعي عند الماركسيين. والحق أن الطبيعية الماركسية قد تأثرت أشد التأثر بالمذهب الطبيعي عند « فيورباخ » بل ولعلها قد نقلت عنه بغير تحريف وبغير تصرف في كثير من النقاط. فالطبيعية الفيورباخية والطبيعية الماركسية تؤكدان كلتاهما أن وجود الطبيعة لا يتوقف على وجود خالق أسمى، فهي ليست في حاجة إلى هذا الخالق لأنها هي نفسها الينبوع الذي تخرج منه العقول والأناسى. وهما تعلنان كذلك أن حاجات الناس ورغباتهم هي التي تجعلهم يتخيلون أن ثمة إلها تتجسد فيه هذه الحاجات والرغاب. ومعنى ذلك أن الله لا يخلق البشر كما تؤمن بذلك الأديان، بل هو نتيجة تصورهم له، وانبثاق حتمى لحمى الحاجات والرغبات. وإذا سألت كيف تم لنا معرفة الطبيعة؟ أجبت: من خلال العلوم الطبيعية وحدها، أي من خلال التجربة والممارسة العملية. أما الفلسفات المثالية التي تقوم على التجريدات العقلية، بما في ذلك بالطبع المذاهب الثيولوجية التي تقول بوجود قوى عليا تسيطر على الطبيعة وتوجهها، فليست في حقيقة أمرها سوى أوهام وأضغاث أحلام.



ويقول «انجلز» رداً على المتشككين فى قدرة الإنسان على التوصل إلى المعرفة عن طريق العلوم الطبيعية : «إن أدمغ حجة للرد على هذا ، وعلى جميع الأوهام الفلسفية الأخرى ، هى الممارسة ، أعنى التجربة والصناعة» .

فهل إذا قلنا نحن بعد هذا إن الاشتراكية العربية تؤمن بالدين وبالخالق الأسمى نكون قد قلنا فى نفس الوقت إنها تنكر قيمة التجربة والصناعة ، وتدير ظهرها فى جهالة للعلوم الطبيعية . . . ؟ ؟

ذلك سؤال فى الصميم ، والإجابة عليه تتطلب بعض التركيز . . .

ونبدأ أولا بتقرير حقيقة هامة ترفع عن الجدل واللجاج العقيم ، وهى أن قضية الإيمان ليست فى الواقع قضية انكار لقيمة العلوم الطبيعية فى حد ذاتها ، وإنما هى فى صميمها قضية إعلاء لقيمة العقل وكرامة الإنسان ، والدليل على هذا هو أن الماديين الملحدين قد اتخذوا منطلقهم إلى إنكار الوجود الأسمى من انكارهم لقيمة العقل والتعمية على دوره الواضح فى فهم الطبيعة وتصور الكون .

ولسنا نجادل فى أن العلوم الطبيعية القائمة على الممارسة والتجربة أساس لا غنى عنه إطلاقاً لأى معرفة صحيحة ، ولكن إنكار قيمة التفلسف النظرى كلية ، وغمطه حقه فى الوصول إلى حقائق الكون والإنسان ، وفى التنظيم الاجتماعى بصفة خاصة ، مسألة محل نظر ومثار للشك والارتياب .

ولسوف نوجز فيما يلى بعض الاعتراضات على الطبيعية الماركسية ، ونرى أنه إذا تم الاقتناع بها يكون الاقتناع قد تم فى نفس الوقت بالنسبة لموقف الاشتراكية العربية من قضية الدين والعلوم الطبيعية.

وأول هذه الاعتراضات هو أنه لو صح أن التجريبية العلمية هى وحدها سبيل المعرفة بالمادة فإن ذلك لا يمكن أن ينطبق بتمامه على معرفتنا بإرادة الإنسان، وبالتالى على فهمنا لكيفية تنظيم المجتمع وشئون الحياة. فأنت لا تستطيع أن تقيس بالمخبار إرادة الإنسان ما هى وكيف تكون وإلام تتجه ، بل إن معرفة ماهية هذه الإرادة لا تدرك إلا بدراسات نفسية واجتماعية وأنثروبولوجية وغيرها من الدراسات التى تقوم فى جملتها على أساس تجريدات العقل وملاحظاته فالنظريات العلمية التى تقوم على التجربة لا تحيط إلا بمجال محدد معلوم من هذا العالم ، ويبقى بعد ذلك جزء كبير من المعرفة الإنسانية وقفاً على بداهات العقل واستنتاجاته المنطقية ، بل إن كثيراً من الاختراعات التى اتخذت الآن صورة «النظريات العلمية» كانت فى بداية أمرها خيالا يداعب عقول المخترعين ، أو على الأحسن ، فروضاً قياسية استخلصها العقل من ملاحظاته وملامساته للموجودات المحسوسة .

وثانى الاعتراضات هو أن الفصل بين التجربة الحسية والتفلسف النظرى فصل تعسفى غير مقبول ، ولا يشبهه من حيث الفجاجة والسخف إلا الفصل بين جسد الإنسان وعقله . ولنأخذ الدراسة القانونية مثلا . فهى فى جانب منها دراسة أخلاقية بحته تقوم على تفهم معين لمعنويات الإنسان ، وتنجم عن تجريداته العقلية . وهى فى ناحية أخرى دراسة لتجاربه ومشكلاته الواقعية . أى أنها تربط بين الواقع الذى يعانيه الإنسان والمستقبل الذى يتصوره بناء على الانطباعات التى يتركها هذا الواقع نفسه على ذهنه .

وثالثا أن الماركسيين أنفسهم يقولون بأن المادة توجد فى ذهن الإنسان على هيئة صور "Images" أو نسخ Copies ، والممارسة وحدها هى التى تنقلنا من عالم الصور ، أى عالم المواد المنسوخة ، إلى عالم الوجود الحقيقى للمادة ، وهو الوجود المستقل عن العقل والحواس . وهم يقولون إنه من خلال الممارسة وحدها نستطيع التحقق مما إذا كانت الصور

الموجودة فى ذهننا مطابقة للمواد ذات الوجود المستقل أم مغايرة لها .

وهذا لا ينفى أولا أن وجود هذه الصور الذهنية هو المرحلة الأولية الضرورية لعملية المارسة التى تعتبر بمثابة حجر الزاوية فى نظرية الإدراك الماركسية . ثم هو لا ينفى ثانياً أنه ما دام المقصود من المارسة هو التحقق من مطابقة الصور « للعالم الخارجى » ذى الوجود المستقل ، فإن عملية المطابقة نفسها تحتاج إلى نشاط عقلى تتأكد به المطابقة أو تنتفى .

ومعنى ذلك أن الماركسية تضطر برغمها إلى الاعتراف بأهمية النشاط العقلى مرة فى تصور المادة ، وثانية فى عملية المارسة والتجربة الحسية ذاتها . هذا إلى أنه لو صح أن النشاطات العقلية المختلفة تنتهى إلى نتائج مختلفة فى الجملة أو فى التفصيل ، فان ثمة احتمالا ، بناء على منطوق النظرية الماركسية نفسها ، بأن يوجد « العالم الخارجى » على هيئات وصور مختلفة . وهذا يناقض ما يعلنونه ابتداء من أن هذا « العالم الخارجى » هو وحده الذى يتمتع بوجود حقيقى مستقل ثابت .

ورابع الاعتراضات التى تثور فى وجه المذهب الطبيعى الماركسى هو أنه يربط بين التجربة العلمية والصناعة ، وهو ربط له مبرراته من غير شك ، فالعلم يخدم الصناعة عن طريق نظرياته ، والصناعة تخدم العلم بمده بالحقول الخصبة التى يجرى عليها تجاربه . كل هذا حق ولا مراء فيه . ولكن ثمة أسباباً تحدونا إلى الاعتقاد بأن الماركسيين قد بالغوا فى هذه المسألة بحيث جعلوا النشاط فى أى من المجالين لا بد وأن يكون تابعاً للنشاط فى المجال الآخر أو متبوعاً به . فى حين أنه من الحقائق الثابتة أن العلم قد تطور فى بادئ أمره وليس فى الحسبان أن ثمة صناعة تخدمها ، لأنه قام على جهود أناس وضعوا نصب أعينهم فهم الأشياء لا صناعتها .

وخامسها أن قول « لينين » بأن المادة هى كل « حقيقة موضوعية » ينتهى بنـا بالضرورة إلى الاعتقاد بأن ما يثبت وجوده بالفعل فهو بالتبعية مادة وإذا كانت البداهات قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك وجود عقل للإنسان يفكر ويستنتج ، فهذا دليل آخر يضاف إلى ما سبق أن قلناه من أن المادية الماركسية يمكن ، فلسفياً وفرضياً ، أن تنتهى إلى القول باحتمال وجود « عقل أسمى » أو إله تنتسب إليه الطبيعة .

ولئن قال الماركسيون إن ثبوت وجود العقل موضوعياً على هذا النحو يجعل منه عقلا مادياً ، لرددنا عليهم بأن هذا وحده دليل كاف على ما تقع فيه فلسفتهم أحياناً من تناقض محرج . إذ كيف يمكن أن نتصور أن عقل الإنسان مادة ، شأنه فى ذلك شأن الأشجار والأحجار . . . . ؟ ؟

— ٤ —

وإذن ماذا . . . ؟

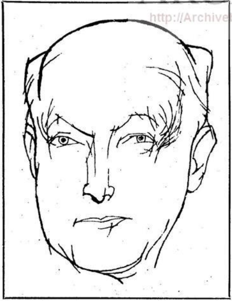
فى اعتقادنا أن التفلسف النزيه لا يؤدى إلى الالحاد ، بل على العكس فإن تحليل المادية الماركسية الملحدة قد أثبت كما رأينا أنها هى نفسها تفتح المجال أمام احتمالات وجود إله يسيطر على الطبيعة والأكوان.

وفى اعتقادنا كذلك أن المادية الماركسية لم تصل إلى الالحاد بالأصالة الفلسفية ، بل بالحافز الثورى المضلل الذى جعلها تعتقد خطأ أن الدين ضد التقدم ، فلما استقرت ثورياً على ضرورة مناهضته راحت تبحث عن ركائز فلسفية تستند إليها فى المعركة ، فلم تسعفها الفلسفة ، وما كان لها ، وهى البحث الدائب عن الحق والحكمة ، أن تنصاع لمن يطرق بابها وفى يده نتائج مسبقة ، وحتميات يفتش لها عن برهان . . .

عبد الفتاح العدوى

المسرح السريالي عند سالكرو

جـــلال العشري



● وكائنة ما كانت تماسات سالكرو ، وتساؤلاته ، فقد نجح إلى حد عميق فى اتخاذها وقوداً فكرياً فى معركة الطريق .. صحيح أنه الإنسان الذى فقد إيمانه بالله وتأثرت روحه لهذا الفقدان ، ولكن الصحيح أيضاً أنه الكاتب الذى لم ينقطع رجاؤه فى الإنسان !

● «أجل ، لقد أوتينا من الشجاعة القدر الكافى الذى يجعلنا نطالب بأن نكون أحراراً ، ولكن فى وقتنا الحاضر .. هل نحن أحرار لكى نكون أحراراً ؟ » هذا هو السؤال الذى تنتهى به مسرحية « امرأة متحررة » لتبدأ به مسرحية « مجهولة أراس » .. وهل نحن أحرار لكى نكون أحراراً ؟ » .



مشهد من مسرحية "مجهولة آراس"

«أن نعبر بحر الحياة المتلاطم في سفينة ليس عليها ربان» تلك هي النصيحة التي يسديها لنا سارتر ، وهي نصيحة خالصة بلا شك ، ولكن هل هي نصيحة عملية ؟

هذا هو السؤال الذي ألح على ضمير الكاتب المسرحي المعاصر أرمان سالكرو .. إن مثل هذه النصيحة لا تكلف سارتر شيئاً مادام يؤمن بامكانية الإنسان على بلوغ الكمال ، ولكن سالكرو لا يستطيع أن يؤمن بالكمال الإنساني مالم يجئ على غرار الكمال الإلهي وبوحي من إلهامه ، فاذا أضفنا إلى ذلك ارتيابه فيما إذا كان هذا الإله موجوداً أدركنا على الفور مدى شقاء الرحلة ومأساة الطريق .

البحث عن اليقين الضائع

ومع أن سالكرو ولد في أحضان أسرة كاثوليكية .. الدين هو خبزها في الحياة ، إلا أنه فقد إيمانه وهو صغير .. فقده بعد أن فرغ من قراءة بعض الكتب العلمية المقررة التي تفسر الكون تفسيراً آلياً وتنظر إليه على أنه آلة كبيرة بلغت درجة قصوى من التعقيد . ولكن التفسير الآلي لم يرض غرور الصغير بعد أن كبر ، وعلى ذلك لم يجد في داخله لا القابلية النفسية ولا الدليل العقلي الذين يبرران عودته إلى الإيمان . يقول الناقد الدرامي «سيرج دارين» في دراسته عن «أنوي ولينورماند وسالكرو» إنه ولا واحد من كتاب الدراما الفرنسيين نجاه واقعاً — أكثر من هؤلاء — في أسر المشكلة الدينية ، مأخوذاً بحبائل السؤال الميتافيزيقي ، تواقاً إلى معرفة حقيقة الفردوس المفقود .

إن آلام سالكرو وتوتره الخلاق ينبعان أصلا من أنه لا يستطيع أن يؤمن بالله ولا بالعقيدة الدينية في الوقت الذي لا يستطيع فيه أن يعتق روحه من إحساسه الحاد بضرورة كل منهما ، إنه لم يوهب قط نعمة الإيمان ، ولا أحس أبداً بالرغبة فيها . ولقد تراءى له بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية أنه وجد بديلا لإيمانه الضائع يعيد إلى روحه ذلك اليقين الفلسفي الذي ظل يبحث عنه طويلا ، ولكن هذا الأمل — كما سوف نرى — لم يكن إلا كشعاع الشمس يسطع على جناح طائر ، فبعد فترة تفاؤل قصيرة لم تستمر أكثر من عام ١٩٤٦ ، شهد العالم بعدها مذابح كثيرة ، مذابح من نوع جديد ، مذابح تنحر فيها القيم ، وتداس فيها الضمائر ، ويعبث فيها بكرامة الإنسان أدرك سالكرو أن تفاؤله كان عبثاً ، ويقينه كان وهماً ، وأمله كان سراباً ، وأنه لا يزال هو الإنسان الذي يشعر بحاجته إلى الدين في الوقت الذي لا يستطيع فيه أن يؤمن بأي إله !

والعظيم في أمر كاتبنا المسرحي أنه على الرغم مما أصيب به من زلزال باطني عنيف ودوار عقلي أشد عنفاً ، إلا أنه ظل محتفظاً بأوجاع نفسه وأحزان ضميره دون أن يسقط شيئاً منها على أحد ، فطالما كانت المشكلة مشكلتي أنا فأنا وحدي المسئول عن حلها . وكائنة ما كانت تعاسات سالكرو وتساؤلاته ، فقد نجح إلى حد عميق في اتخاذها وقوداً فكرياً في معركة الطريق لكي يبدو أمام الناس المرح الأليف الذي يرتدي ثياب السهرة !

صحيح أنه الإنسان الذى فقد إيمانه بالله وتأثرت روحه لهذا الفقدان ؛ ولكن الصحيح أيضاً أنه الكاتب الذى لم ينقطع رجاؤه فى الإنسان !

وهكذا بدا سالكرو بعينيه المشعتين وبشرته البيضاء وإيماءاته الرشيقة . . أقل اكتئاباً وأكثر تحمساً من أى حكيم رواقى . إن طبيعته قادرة على استكناه أكبر قدر ممكن من السعادة، وكثيراً ما يبدو وقد امتلك تلك السعادة بكلتا يديه . وسعادته الحقيقية ليست فى أن يحيا ولكن فى أن يعبر عن الحياة . . فى أن يكتب ويعبر عما يحسه ويراه . يقول سالكرو :

« أما عن نفسى ، ففى لحظات النشوة الروحية والصفاء التام ، أشعر فى المسرح أننى أقرب ما أكون إلى شاطئ السلام الذى لا يمكن أن أبلغه وأنا خارج المسرح ، فكثيراً ما شعرت بأننى وجدت خلاصى ونجدتى فى كبريات الأعمال المسرحية » .

فالشكل الفنى — أكثر من سواه — الذى يتيح له إمكانيات التعبير هو المسرح . . ففى المسرحية نشاهد الحياة لا كما هى ولكن كما ينبغى أن تكون . . نجد الإنسان الأصل لا الإنسان الصورة . . نجد الأشياء وقد اكتست شكلا وصورة . . ديناً وشعراً . يقول سالكرو إن كل ما يكتبه يتحول إلى مسرحية، ويصر على أنه لا يستطيع أن يكتب عملا روائياً ؛ فأسلوب الوصف الروائى يتحول على يديه إلى حوار . والواقع أن سالكرو يقلل من قدر نفسه ، فعندما اختار أن يجرب كتابة الرواية وجد لديه أسلوباً وصفياً رائعاً سواء فى وصف الناس أو المناظر الطبيعية أو المشاعر النفسية ، وإلى جوار أنه موهوب أكثر مما يظن فهو قادر على الخلق أكثر مما يعتقد . . ويرجع الجزء الأكبر من أهمية مسرحيته الباكرة « باتشولى أو فوضى الحب » إلى تحليله الواعى لطبيعة الفعل البشرى ، وقدرته غير العادية على رسم الشخصية رسما أقرب إلى الشريط السينمائى . والواقع أن الخلق الفنى هو المعادل الأنسب والأقرب لغرضنا فى الوقت الحاضر ، ما دمنا نتكلم عن إمكانية هذا الإنسان على بلوغ السعادة دونما احتياج إلى معونة الدين .

لا عقيدية ولا عقائدية !

هكذا وجد سالكرو نفسه محاصراً بمعترك المذاهب ومضطرب الأفكار . . فلا خلاص ولا أمل فى الخلاص . . إذن فليتخلص هو من هذا العناء وليرح نفسه بالارتماء فى أحضان الشيوعية ، لا من حيث هى أفضل المذاهب أو أصوبها ، ولكن من حيث هى شاطئ يلقى عليه مراسيه بعد أن أنهكته الرحلة واحترقت فى يده كل السفن . ومن هنا — لا من هناك — اتجه الكاتب البورجوازى والرأسمالى الثرى إلى اعتناق الشيوعية وممارستها تعبيراً وتحريراً ، إذ عمل محرراً أدبياً فى جريدة « اليومانيتيه » الشيوعية جاعلا من نفسه هدفاً لسخرية النقاد من هذا الشيوعى الرأسمالى الذى يذيب الفرد فى المجتمع ، ويذيب المجتمع فى رأس المال ، ويذيب رأس المال فى التفسير المادى للتاريخ !

ولكن الشيوعية هنا كالكاثوليكية هناك . . . الشيوعية على الصعيد العقائدى كالمسيحية على الصعيد العقيدى كلتاهما لا تستطيعان أن تحتملا ما تؤكده الحياة الجديدة من حرية فردية خالصة ،

فالظاهرة التى تميزت بها السنوات الأخيرة فى فرنسا هى ظهور طريقة جديدة فى الحياة تتميز بحرية الفرد فى أن يريد كما يريد، ويشاء كما يشاء ، فهو يختار وجوده ويصنعه كما لو كان يصنع لنفسه تمثالا . . . فمعظم الشبان لا يرتبطون ارتباطاً نهائياً لا بمهنة ولا بطبقة ولا بأسرة ، فلم يعد لاختيار المبرر الدينى ولا الاعتبار الاجتماعى ما كان له من شأن فى الحياة التقليدية المأثورة . . . وذلك لأن كلا من المسيحى والماركسى له عقيدة دينية أو عقائدية ثورية تجعل لحياته معنى وتنظم له مستقبله مقدماً كما نظمت له

ماضيه ، أما الفلسفة الجديدة فتذهب إلى أنه ليس ثمة معنى للحياة ولا للكون ، وأن كل إيمان فهو قرار ذاتى يتخذه الإنسان حراً ويملء فرديته دون أن يكون لقراره هذا أى ضمان دينى أو جماعى ، ودون أن يصدر فى قراره عن سلطة كنيسة أو نفوذ حزب .

هذه الفلسفة الجديدة هى الوجودية التى عبرت عنها مسرحيات سالكرو الأولى التى كتبها قبل عام ١٩٣٠ أروع تعبير ، ففيها بشر بمجئ هذا اللون الجديد من التفكير الذى يرد للإنسان اعتباره ، وفيها مهد لظهور سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار وغيرهم ممن ساروا فى طريق العذاب والأمانة والشرف .

فلو لم يكن سالكرو هو المسئول الرسمى عن هذه الفلسفة والأب الشرعى لهذا الاتجاه ، فلا أقل من أنه الكاتب الذى أرهص بها تفكيراً وتعبيراً واتخذها مضموناً درامياً أدار عليه الكثير من مسرحياته .

وربما جاء ولع سالكرو بالوجودية باعتبارها فلسفة التحرر ، رد فعل طبيعى ضد نزعة الحتمية المطلقة التى سيطرت عليه فى مطلع حياته كما سيطرت على كل فكر علمى أو فلسفى أو لاهوتى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، إذ ما دامت الحتمية المطلقة قد سيطرت على كل حوادث الكون فلا يمكن لأحد أن يتصور معها حرية فى الفعل لا من جانب الإنسان ولا حتى من جانب الله . فطالما أن اليوم الأول من الخلق قد تحدد به يومه الأخير ، فلا معنى لوجود الحرية إنما يوجد الإنسان نتيجة تفاعلات سابقة ويموت كذلك ويتصرف فى أثناء حياته بناء على ما يسبقه من الأحداث فى العالم .



بهذا وجدت فى الفلسفة فكرة الحتمية الأخلاقية كما وجدت فكرة الله المقيد عند جون ستيوارت مل أو « الله الدستورى » الذى لا يتصرف إلا بناء على القوانين الطبيعية ، والفرق بين الله والعالم الطبيعى هو فى سعة الإدراك والمعرفة ، ويمكن وصفه بأنه العقل المحيط الذى تصوره العالم « لابلاس » ورأى أن الإنسان يجتهد للاقتراب منه قدر المستطاع ، وهذا ما عبر عنه سالكرو بقوله :

« لكى أتحمل حياتى ، كما يفعل المتدين حين يحتمى وراء الأمل فى الجنة ، كان على منذ فجر شبابى أن أحبس نفسى داخل فلسفة الحتمية الآلية المطلقة ، أى داخل فلسفة فيها من ضيق الأفق بمقدار ما فيها من تزمت المنهج » .

والذى يهمنا الآن هو أن سالكرو عندما آمن بالوجودية ، آمن بها لأنها لا تؤمن بأية نظرة حتمية ولا بأى قانون علمى ، كما أنها لا تهتم بالأشياء لكى لا تعنى إلا بحظ الإنسان ومصيره ، وهذا كله على العكس من الماركسية والمسيحية اللتين تعتمدان اعتماداً كاملا على العلم . هذا العلم الذى يبرهن للماركسية كما يقول الفيلسوف لوثافر « على الضرورة المنطقية لقانون التطور التاريخى ، وعلى الانتصار الذى لا بد وأن تفوز به طبقات العمال » . والذى يكشف للمسيحية كما يقول العالم تيلارد دى شاردان يكشف لها « فى التطور البطئ من عالم المعادن إلى الإنسان خلال عالم النبات والحيوان عن الغاية التى يرمى إليها الفكر الإلهى » .

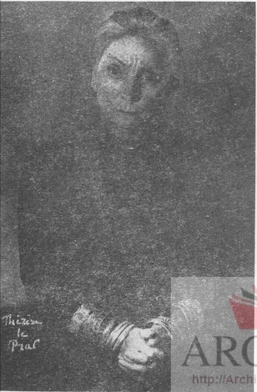
الوجودية مضموناً والسيريالية شكلا

أقول إن رفض سالكرو لكل نظرة حتمية أو قانون علمى هو الذى دفعه إلى الارتماء فى حضن الوجودية مضموناً وفى حضن السيريالية شكلا ؛ فالوجودية على الصعيد الفلسفى توازى السيريالية على الصعيد الفنى من حيث تحطيمها لكل مأثور

دينى أو اجتماعى ، وكفرهما بكل تزمت عقلى أو منطقى ، وإيمانهما بعد هذا كله بالتحرر والانطلاق والرجوع إلى الذات الإنسانية العميقة باعتبارها الينبوع الأصلى لكل إشعاع . . فكما أن الوجودية ثائرة على كل ارتباط بالواقع الخارجى ، كذلك السيريالية ثائرة على كل تجربة شعورية ، وكما أن الوجودية لم يعد لها أمل إلا فى الرجوع إلى الذات الفردية ، كذلك السيريالية لم يعد لها أمل إلا فى التعبير عن التجربة اللاشعورية ، وإذا كان ديديه أونزيو قد عبر عن الوجودية بقوله : « هى لا تجلب داء ولا دواء ، بل تلاحظ ما هو العالم الحديث وتتنبه لحظ الإنسان ومصيره » . فقد عبر أندريه بريتون عن السيريالية بقوله : « إنها تتجه إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يمضيان نحو نوع من الاتحاد . . هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسيريالية ، ذلك لأننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير » .

هذا « المافوق » الواقع الذى يعلو على كلا الواقعين . . الواقع الباطنى والواقع الخارجى هو الإيمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول إليها . . . الفكرة المتحرر التى تتخطى حدود المنطق العادى وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى اول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على « استكشاف العالم العجيب » ويحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعى أو الشعور .

ولئن كانت السيريالية من حيث هى حركة ثورية فى الشكل والمضمون جميعاً قد بدأت أول



مادلين رينو بطلة مسرحيات سالكرو

ما بدأت عند الشعراء السيرياليين من أمثال أراجون وبريتون وبول إيلوار ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الفنانين السيرياليين من أمثال دالى وتانجى وأرنست ومارجريت وأوبنهايم ، فقد تمثلت أول ما تمثلت فى الفن الدرامى عند كاتبنا المسرحى سالكرو . ونظرة ولو عابرة إلى مسرحيته وحيدة الفصل « محطم الأطباق » تربنا على الفور أى مضمون وجودى اختاره هذا الكاتب ، وأى شكل سيريالى صب فيه أحاسيسه الأولى وأفكاره الباكرة : فالمسرحية تدور أحداثها التى لا تدور وراء الكواليس ؛ كواليس أحد

الملاهى الليلية حيث الكل باطل وقبض الريح ، حيث النفوس يشع إليها النور ولا يشع منها النور ، حيث الناس يصنعون الفرح ولا يعرفونه ، يمثلون الحب ولا يتمثلونه ، يظهرون الضحك ولا من حياة . إنها نفوس شاحبة كالحة أعياها الفرح ، وأنهكها الضحك ، وهد كيانها الرقص . من جوف هذا الصخب نستمع إلى أنات شاب فقد «قطه الذى يتكلم» يتكلم حقيقةلا مجازاً، وكان قد عثر عليه ذات ليلة عند حافة رصيف مظلم فتبادلا النظرات ثم الكلمات ثم المشاعر والأحاسيس . . . الشاب أشفق على القط لما رآه فيه من وحدة وجوع وظلام ، وأشفق القط على الشاب لما رآه فيه من إحساس بالعدم والضياع واللاجدوى ، وإذا بالقط يقول لصاحبه « لا تبك فإننى أحبك » وكأنما يقول له : « أنت مجهول وأنا مجهول فتعال نتعارف » . ومن يومها صادق كل منهما الآخر وصارت العلاقة بينهما كأروع ما تكون العلاقة لا بين إنسان وحيوان ، ولكن بين كائن حى وكائن آخر مثله . . . حى . ولكن القط يضيع .. يغرق فى بحر الضياع .. فيعود الشاب مرة أخرى إلى وحدته الأسيانة وصمته الحزين . وعبثاً يحاول الشاب أن يجد المرح فى هذا الملهى الذى أعد ليبهج الناس ، ولكنه كان قد غدا كالحطبة اليابسة ، فلا رقصة تهزه ولا نغمة تستفزه ولا تتحرك فى وجهه أثر خالجة ولو تحول الناس جميعاً إلى كلمة واحدة تخرج من فم واحد . حتى المهرج « محطم الأطباق » الذى تخصص فى إضحاك التعساء لا يستطيع أن يدخل إلى نفسه قطرة واحدة من الفرح ، فيدور بينهما هذا الحوار فى نهاية السهرة أو فى نهاية المسرحية :

الشاب : هل تلهو بالأطباق كما يلهو الله بالعالم وبقية الأكوان ؟

محطم الأطباق : وأحطم الأطباق ، تماماً كما يحطمك الله !

الشاب : ولماذا تحطمنى ؟

محطم الأطباق : تلك هى مهنتى !

الشاب : مهنتك أن تحطم ، ألا فاغرب عن وجهى ، لم أعد أطيق شيئاً فيه تحطيم ، أريد إلاهاً صالحاً خيراً ، وإلا فلا داعى لإله على الإطلاق !

وما أن يلتهب بينهما الحوار ويصل إلى درجة الغليان حتى يتدخل عسكرى المطافئ المكلف بحراسة المسرح ليفض ما بينهما من شجار :



عسكرى المطافئ: هل هذا صحيح ؛ إذن فالذى لم نشبع من قراءاته والذى لم يقله بشر ولم يتحدث عنه إنسان هو أن الله بعد أن خلق العالم
ذهب لينام ... إن الله نائم .
كان لا بد من إله يخلق العالم ثم
يذهب لينام حتى يستيقظ الشر ..
هل سمعت ؟ إن الله نائم !

وهنا يتلفت الشاب إلى جميع الموجودين وهو يصيح :

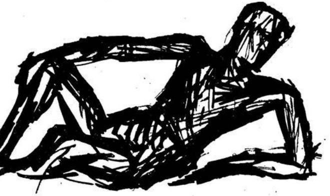
الشاب : يجب أن نوقظ الله !

ويسدل الستار على هذه الصرخة الأليمة ، صرخة الشاب الأسيان ينادى بايقاظ الله ومن ورائه صوت محطم الأطباق يردد الكلمة الأخيرة ... الله !

حرية الاختيار وحتمية المصير

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المسرحية الجريئة بمضمونها الوجودى وشكلها السريالى هى التى عادت لتلح على رؤى كاتبنا المسرحى فى أعماله البعدية الأكثر نضجاً والأعظم تطوراً .. وأقول « البعدية » لأن الذى حدث فى تطور سالكرو المسرحى هو أنه بعد أن وضع كل ممكناته الدرامية فى هذه المسرحية بالذات معلقاً عليها أغلب آماله الأدبية منيت المسرحية بهزيمة ساحقة إذ هاجمها النقاد بشكل جنونى وأعرض عنها الجمهور بشكل غير عادى ، ولكن هذا كله لم يفقد الكاتب ثقته فى قلمه ولا إيمانه بفنه فعاد إلى مضامينه القديمة نفسها يصبها فى أسلوب جديد أكثر بساطة وأقل تعقيداً .. هكذا فعل فى مسرحيتيه البعديتين « كوبرى أوروبا » و « باتشولى أو فوضى الحب » الأولى ناقش فيها العلاقة بين الحرية والحتمية أعنى بين حرية الاختيار وحتمية المصير .. فالإنسان بعد أن رفض الأطر الجاهزة حتى قبل أن تجهز ، واعتذر عن كل ضمان قبلى يأتيه من العلم أو اللاهوت وقف وحيداً أمام ممكنات كثيرة لا يملك بازائها إلا أن يختار .. وهو حر فى الوقت الذى يختار فيه ملزم بعد ذلك بالوضع الذى اختاره تماماً كما يحدث عند ملتقى خطوط القطار فى محطة « سان لازار » فى باريس فكل خط من الخطوط يمثل اتجاهاً من الاتجاهات فاذا ما سار القطار فى واحد من هذه الاتجاهات كان لزاماً عليه أن يمضى فى الرحلة إلى آخر الخط إلى نهاية الطريق .. وهكذا الإنسان .. فى قلب حرية اختياره تكمن حتمية مصيره ومن «هيولى» وجوده تتشكل «صورة» ماهيته .

ولكن ماذا يحدث لو أساء الإنسان الحر استخدام



حريته ؟ ماذا يحدث لو أساء الاختيار وضل الطريق ؟ وعند سالكرو أن الإجابة على هذا السؤال هى موضوع مسرحيته الأخرى «باتشولى أو فوضى الحب» فهنا بطل ضعيف خائر لا يعرف ماذا يريد، وإذا أراد لم يعرف لماذا ؟ ولا كيف ؟ إنه لا يريد شيئاً لأنه يريد كل شيء ، ولا يختار اتجاهاً لأنه يريد أن يسير فى كل الاتجاهات ، وفى عدم قدرته على الاختيار تتعطل الحرية ويسقط الفعل ويفقد سيطرته على كافة قوى المحال، فالإنسان يصنع وجوده عندما يختار، ويمارس حريته عندما يفعل بناء على هذا الاختيار، لأنه إذا كان الوجود اختياراً، فالحرية سلوك وفعل ، وعلى ذلك « فلو أساء الإنسان الحر استخدام حريته فلا يلومن إلا نفسه، وليمسكن عن أن يلقى على الله مسئولية أخطائه » .

أقول إن سالكرو فى هاتين المسرحيتين البعديتين اللتين جاءتا بعد مسرحيته الأولى «محطم الأطباق» حاول جاهداً أن يذيب الجليد بينه وبين النقاد ويقرب المسافة بينه وبين الجمهور ، ولكن المسرحيتين حققتا فشلا لا يقل كثيراً عن الفشل الذى حققته المسرحية الأولى ، ولم يتيسر للكاتب إذابة الجليد وتقريب المسافة إلا فى مسرحيته الجديدة «فندق أطلس» التى ودع بها مرحلة الغموض والتعقيد شكلا والتعاسة والاكتئاب مضموناً ليفتتح مرحلة أخرى يتوخى فيها مخاطبة وجدان المتفرج أكثر من محاورة ذهنه ، وإثارة مدركه الحسى لا تصوره الذهنى ، ومعالجة مشكلات حياته اليومية لا قضايا وجوده اللاهوتى أو الميتافيزيقى . وهذا ما عبر عنه سالكرو بقوله : « لقد اكتشفت أن المسرحية لا تبدأ حياتها فى البروفة الأخيرة ولكن فى الليلة الأولى لتقديمها إلى الجمهور ، إن القصيدة من الشعر تولد فى نوع من العزلة بين قلم من الرصاص وفرخ من الورق ، أما القصيدة الدرامية فانها لا تبدأ فى التنفس إلا أمام الجمهور وبفضل هذا الجمهور ، ولقد كان تريستان برنارد يقول : « إن الفن الدرامى نوع من العلم المحدد الذى لا يتنبأ بقوانينه أحد » هذه القوانين التى لا يمكن اكتشافها إنما توجد فى مشاركة الجمهور فى العمل الفنى » .

ومن فوق هذه القاعدة النقدية أخذ أرمان سالكرو يطلق صواريخه المسرحية التى حققت كلها نجاحاً باهراً لم يكن يتوقعه أحد ولا سالكرو نفسه . . من هذه المسرحيات الروائع « فندق أطلس » ، « امرأة متحررة » ، « مجهولة أراس » ، « على سبيل الضحك » ، « ليالى الغضب » ، « عائلة لونوار » ، « الله يعلم » وهى المسرحيات التى جعلت من كاتبها كما يقول الناقد الإنجليزى هارولد هوبسون قائداً للمسرح الفرنسى المعاصر ، ونداً من أنداد راسين على نهر السين وشكسبير على نهر التايمز .

هل نحن أحرار لكى نكون أحراراً ؟

وربما كانت مسرحيته الكبرى « مجهولة أراس » أكثر مسرحيات هذه المرحلة تعبيراً عن فكرية سالكرو وفنيته الأمر الذى يقتضى منا أن نقف عندها وقفة أطول . . . « أجل ، لقد أوتينا من الشجاعة القدر الكافى الذى يجعلنا نطالب بأن نكون أحراراً ، ولكن فى وقتنا الحاضر . . هل نحن أحرار لكى نكون أحراراً ؟ هذا هو السؤال الذى تنتهى به مسرحية « امرأة متحررة » لتبدأ به مسرحية «مجهولة أراس» ... « هل نحن أحرار لكى نكون أحراراً ؟ » والواقع أن سالكرو لم يعد فى جعبة روحه ولا فى مستودع ضميره ما يجعله يرد على هذا السؤال بالإيجاب ، فهو لم يعد الكاتب المسرحى الذى يستخدم المسرح ليشرح به الفلسفة ، ولم يعد يكتب مسرحيات يبرهن بها على أن الله موجود أو غير موجود ، وأن الناس يكونون أسعد حالا إذا هم



اعتقدوا فى وجوده ، لم يعد شيئاً من هذا على الإطلاق ، ذلك لأن ذهن سالكرو قد أصبح مطلياً بلون جديد من التفكير هو رغبتنا فى الإيمان وحاجتنا إليه ، وهذا هو ما يمنح مسرحيته الجديدة صفتها الفذة ومميزاتها الفريدة، ويكفل لها المزيد من النجاح الجمهورى العريض .

يفتح الستار على طلقة تندفع من مسدس ، يطلقها على نفسه إنسان يحاول الانتحار . وفى خلفية المسرح امرأة تترنح بأغنية فرنسية تقول كلماتها : « كلمنى عن الحب » ، ومن وراء الكواليس يندفع خادم وهو يصرخ فى سيدته المنحنية فوق جسد زوجها :

« سيدى قتل نفسه من أجل زوجته الشريرة .. الأنانية .. التافهة .. الكسولة .. الكاذبة ! » .

وهكذا منذ اللحظة الأولى نشعر أننا أمام مسرحية مكتوبة بذلك الأسلوب التعبيرى المتقطع ، غير المترابط ، بل واللامنطقى فى بعض الأحيان ؛ وهو الأسلوب الذى يسفر فى النهاية عن إزهاق الوحدة بين بعدى الزمان والمكان ، كما يسفر عن مجموعة من السينات القصيرة كل منها على حدة قادر على إعطاء أكثر من تأثير واحد . وصحيح أن الخط الروائى للمسرحية الواقعية يقحم نوعاً من الوحدة الغليظة على مواد البناء المسرحى ، ولكن أخطر ما يتهدد المسرحية السريالية هو الغموض والإبهام ، ذلك لأن الرابطة المنطقية بين السينات سرعان ما يصيبها التشتت فى المسرحية السريالية ويصبح على الكاتب أن يجمع شتاتها بنوع من الرباط الانفعالى القوى . وفى مثل هذه المسرحيات يسمح الكاتب لنفسه بأن يشحن مسرحيته ولو ظاهرياً بأى شىء وكل شىء .. كأن يستخدم شخصيات ماتت من زمان وأخرى لم تولد بعد ، وكأن يغير من وضع الأحداث بحيث تجئ الأسباب بعد وقوع المسببات ، وكأن يصبح نظام الكون الكلى فى حال من التمزق والتناثر .. ففى هذه المسرحية « مجهولة أراس » يجعل الكاتب من شخصية مكسيم صديقاً للبطل وعاشقاً لزوجته فى مدى عمرين مختلفين .. فى العشرين والسابعة والثلاثين ؛ وهاتان الحالتان من التناسخ بالنسبة لنفس الرجل يقوم بهما ممثلان مختلفان يلتقى كل منهما بالآخر ويحادثه مؤدياً جزءاً من أهم المحادثات التى تدور فى المسرحية ، وفضلا عن ذلك فان والد البطل وجده يظهران لا لشىء إلا لأن الجد قتل وهو فى شرخ الشباب وعاش الوالد حتى بلغ من العمر أرذله ؛ ومن هنا بدا الوالد مترب الوجه أبيض اللحية .. وبدا الجد وعليه بقايا من نضارة الشباب . والأكثر من ذلك أن سالكرو يؤمن بالفكرة القائلة بأن الإنسان من الممكن أن يموت ميتة عنيفة لا تستغرق أكثر من برهة زمنية واحدة .. وفى هذه المدة الزمنية اللامتناهية فى الصغر والتى تقع بين إطلاق المسدس واستقرار الرصاصة فى المخ يمكنه أن يحيا حياته من جديد ، أن يستعيد كل حياته الماضية .. وأن يتذكر الدائرة الكاملة لعلاقاته وصداقاته فضلا عن سماعه لكل كلمة قالها وكل كلمة قيلت له منذ يوم مولده حتى هذه الساعة أو هذه اللحظة أو هذا الزمن الذى لا زمن له.

ومن هذه النقطة تأخذ المسرحية فى التمدد والانطلاق والكاتب يتنقل بين بعدى الزمن ... الماضى والحاضر ، فلا يكتفى باطلاعنا على الأفراد الذين عاشوا مع « أوليس » ماضيه ولكنه يستدعيهم إلى وقتنا الحاضر .. هنا فوق خشبة المسرح ، لينقدوا تصرفاته ويعلقوا على موقفه . وهدف الكاتب

ن هذا أن يحقق لا الإحالة المتبادلة ، بل الانفصام التام بين الواقع وما فوق الواقع حتى يشعر المتفرج وكأن الأحداث تدور فيما وراء الطبيعة إن جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير .

وتبرير ذلك درامياً أن الكاتب إذا اختار لنفسه أسلوباً فى الكتابة يسمح له بأن يجعل الوالدين أصغر من أبنائهما بحوالى نصف قرن ، وأن يوزع أفراد المسرحية على العيادات السيكولوجية ، وأن يضخم الصوت بعملية كيماوية لم يكتشفها أحد بعد ، إذا جاز له كل هذا ، فان كل شىء يبدو مباحاً له . ولكنه إذا اختار هذا الأسلوب فى الكتابة دون أن يكون صادقاً فى اختياره من ناحية ، ودون أن يكون متمكناً من فن الدراما من ناحية أخرى ، فقصارى ما ينتجه مسرحية بلا شكل خالية من المعنى .

الإنسان ومجهولة أراس

تبدأ « مجهولة أراس » كما سبق أن قلت بانتحار أوليس الذى لم يعد يطيق الحياة بعد أن عثر فى جيب زوجته على رسالة غرامية كتبتها إلى صديقه مكسيم ، وهنا يزدحم المسرح بحشد من الرجال والنساء يخرجون من ذاكرته ويمثلون أمام عينيه المعتمتين . . الأحياء منهم يظلون كما كانوا أو كما رآهم أوليس لأول مرة فى لحظة سعادتهم القصوى ، أما الأموات فيظهرون على نحو ما كانوا وهم يموتون . وهؤلاء جميعاً موتى وأحياء يختلط بعضهم بالبعض الآخر . . يتكلمون ويضحكون ويتصايحون إلى أن يندفع من رأس أوليس فيض دافق من الذكريات . . كرسى بمسندين من القماش الأحمر . . على مسنده الأيسر بقعة من الحبر الأخضر . . يرى أوليس الصغير وهو يدفن قطته الوديعة . . ثم أوليس الشاب وهو يضع سترته فوق كتفى فتاة ترتعد من البرد وتقف بين أطلال مدينة أراس فى الحرب العالمية الأولى ، ثم أوليس الرجل وهو واقف بين خادمتيه اللتين أحبهما حباً كبيراً ولم تحبا بدورهما أحداً سواه . . إننا نراه عليلا باستمرار . . بينه وبين السعادة سبع صحارى . . يبحث عن شىء عساه يجعل للحياة معنى وقيمة . . إنه لا يجد هذا الشىء إلا فى الجميل الذى صنعه لإمرأة آراس التى لا يعرف عنها شيئاً ولا حتى اسمها . ومن خلال هذه الذكريات المضطربة المتقلبة يجد أوليس المنتحر فى الجزء من الثانية المتبقى له والذى طرحه سالكرو على امتداد ثلاثة فصول ، يجد الوقت الكافى الذى يعود فيه إلى السؤال الأليم الموجع عن خيانة زوجته . ولقد عبر سالكرو من قبـل فى مسرحية « باتشولى أو فوضى الحب » عن فزعه غير العادى من خيانة المرأة وعدم وفائها فى الوقت الذى تقبل فيه عدم وفاء الرجل بشىء من الهدوء البارد . وهو الآن يشرح نفوره من خيانة المرأة بناء على أسس مادية ؛ فها هى يولاند تعبر عن دهشتها لانتحار زوجها بقولها إنه ما كان ينبغى أن يحدث ذلك فى حالة الموت ، فيرد عليها نيكولاس :

« ولماذا تتوقعين أن يجئ موت الرجل أكثر هدوءاً من حياته ؟ إن الحياة والموت وجهان لشقاء واحد » .

ويلى ذلك مشهد يشرح بصورة مدهشة وبشىء من التراجع نزعة سالكرو البيوريتانية العنيفة :

يولاند : وأى شقاء ؟

نيكولاس : عندما يلتقى رجل مثله بامرأة مثلك ؟

يولاند : استمع إلى يا أوليس ! إننى أعترف بأننى مخطئة ، وكم كنت أود أن أكون غير ذلك . . لأننى أحبك . . والآن وأنت تعانى الآلام ، كيف يمكننى أن أنكر ذنبى ؟ أنت تعرف أننى مخطئة . . وأننى كنت ضعيفة . . غبية . . حمقاء ولكن هل هى جريمة ؟ ومن يدرينى أنك لم تخدعنى أبداً ؟

أوليس : نعم . . لقد خدعتك .

يولاند : (مذهولة) ماذا تقول ؟

أوليس : أوه ، كم كانت حياتى التعيسة هذه معقدة بما فيه الكفاية !

يولاند : (بغضب) أنت خدعتني ؟

أوليس : (ببساطة) ألم تكوني تعرفين ؟

يولاند : وتجرؤ على أن . . . (مخاطبة نيكولاس) كنت تعرف ذلك بالطبع ، طول الوقت

نيكولاس : لا تمثلي هذا الدور الآن ، دعك من الذي مضى ، وابدئي من البداية .

أوليس : ربما كانت الذاكرة يا يولاند التي احتفظت فيها بهذه المغامرات التافهة هي التي قتلتني .

نيكولاس : الذي قتلك يا سيدي هو طلقة المسدس

أوليس : لقد اختزنت في عقلي ذكريات دقيقة عن كل هاتيك النساء .

يولاند : كل هاتيك النساء ؟ يا لك من ساحر فتان !

أوليس : ذكريات بلا حب ، حيث تبدو هاتيك النساء في أوضاع مشينة .

يولاند : أوه ، أرجوك ، أرجوك ألا تذكر التفصيلات !

أوليس : لم أحتمل فكرة إنسان آخر يحمل في عقله وجسده ذكرى مهينة لامرأة تنتمي إلى .

يولاند : نيكولاس ، دعنا الآن !

أوليس : في هـــذه الحجرات كنت تخلعين ملابسك ، بينما كان هو ينظر إليك . . لقد رأى بشرتك في برودتها ولونها الشاحب ، ورأى أيضاً ما فوق الجورب

يولاند : هل أنت مجنون ؟ لم أخلع ملابسي أمام نيكولاس .

نيكولاس : لا تتواضعي إلى هذا الحد ، فسرعان ما يراك الله عارية . . بنظرات ملؤها السأم .

أوليس : وخلعت كل شيء ، وألقى بنفسه فوقك .

يولاند : كن هادئاً !

أوليس : ألم يكن هو عشيقك الأول ؟

يولاند : نعم ، وأقسم على ذلك .

أوليس : كنت تنامين هناك . . وكان هو

يولاند : أستحلفك بالله أن تهدئ نفسك .

أوليس : أهدئ نفسي ؟ وهل يأخذ الرجل الهادئ مسدساً ويطلقه على نفسه ؟ وأي عواطف سخيفة لفظتها شفتاك وأنت معه ؟ هدئ نفسك ؟ كيف تقولين هذه الكلمات بفم تمرغ فوق جسد رجل آخر ؟ . . . كان ينبغي على أن أقطع شفتيك قبل أن أقتل نفسي .

هذا الغضب العنيف والمرير الذي صبه أوليس على الشرخ الكبير في حائط الزواج أو الهوة السحيقة بين الزوجين ؛ هذا النوع من الغضب الذي رأيناه في «مجهولة أراس» هو هو نوع الغضب الذي سبق أن وجدناه عند سالكرو بصدد إحساسه بالانفصال عن الله . وهو الانفصال الذي رأى سالكرو أنه العلامة المميزة لعصرنا الحاضر . . انفصال لا بالطلاق ولكن بالموت فانسان عصرنا وحيد أعزب غربت شمس حياته وأصبح من العسير عليه أن يحدق في شمس غاربة ، والحرية التي كان يتشدق بها بالأمس أصبحت اليوم لا أقول حرية الخطيئة والخطأ ، بل حرية الإحساس باللاجدوى واللامعنى . . حرية الإنسان الذي يمشي في الفضاء . . حرية انعدام الوزن . وهذا ما عبر عنه أوليس في نهاية المسرحية بقوله : « يا للأسف ، لقد انطلقت الرصاصة ، ولم تعد هناك قوة في الوجود تستطيع أن توقفها ، والله نفسه لا يستطيع أن يوقفها نعم ؛ الإنسان حر في تصرفاته ، ولكن حرية التصرف هذه التي يعبث بها الإنسان ، هي الحرية الوحيدة التي يلهو بها الله ! » .

أجل ، كم هو عسير على الإنسان أن يعبر بحر الحياة المتلاطم في سفينة ليس عليها ربان . . . !

جلال العشري



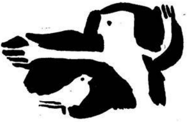
ستيفن سبندر ينقد ذاته

محمد علي زيد

● إن سبندر لا يكف عما يمكن تسميته «بالنقد الذاتى» ، فهو لا يفتأ يراجع أفكاره ويضعها موضع الاختبار الصارم على محك التجربة والواقع ، مما حفظ عليه شبابه الفكرى وحماه من التردى فى مستنقع الجمود .

● أثبتت الليبرالية الغربية إفلاسها الأخلاق وعبثها الأحمق بمسئولياتها التاريخية ، فتحول عنها العقلاء فى اشمئزاز ، وانضوى الكثيرون منهم – ومن بينهم سبندر – تحت لواء الاشتراكية .

● إن إدعاء الصواب المطلق من جانب أنصار أى مذهب ، لا يعدو أن يكون تهديداً بالقضاء على إنسانية من يختلفون معهم ، ومن ثم على إنسانيتهم هم أنفسهم .



ستيفن سبندر من الشعراء الإنجليز المعاصرين، ولد عام ١٩٠٩ فى لندن، وتخرج من جامعة أكسفورد حيث انعقدت أواصر الصداقة بينه وبين الشباب الذين أصبحوا بعد ذلك كبار الشعراء الإنجليز فى هذا العصر، وهم و . ه . أودن ، وسيسل داى لويس ، ولويس ماكنيس . وقد قام سبندر خلال دراسته الجامعية وبعد تخرجه برحلات كثيرة وطويلة بصحبة كريستوفر إيشروود الكاتب الغريب الفريد ، وأصدر أول ديوان له بعنوان « عشرون قصيدة » عام ١٩٣٠ ، ثم أصدر بعده سبعة دواوين ، ومجلداً يجمعها كلها فى عام ١٩٥٤ . كما كتب سبندر أيضاً مسرحية بعنوان « محاكمة قاض » عام ١٩٣٨ ، ومجموعة قصص أسماها « شجرة الصبار المشتعلة » عام ١٩٣٦ ، ورواية بعنوان « الابن المتخلف » عام ١٩٤٠ .

ولكن الصفة التى ينفرد بها سبندر هى أنه كتب إلى جانب الشعر والقصة عدداً يكاد يكون مساوياً من كتب الدراسات الأدبية والنقدية والاجتماعية والسياسية ، وهى : « العنصر المدمر » (١٩٣٥) ، « انطلاقاً من الليبرالية » (١٩٣٧) ، « شاهد أوربى » (١٩٤٦) ، « العنصر الخلاق » (١٩٥٣) « شللى » (١٩٥٢) ، « عناصر القصيدة » (١٩٥٥) قصة حياته بعنوان « عالم داخل عالم » (١٩٥١) ، « نضال الكاتب الحديث » (١٩٦٣) .

وقد اشترك سبندر إلى جانب ذلك فى تحرير مجلة « الأفق Horizon » الأدبية بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤١ ، كما أنه يشترك فى تحرير مجلة « اللقاء Encounter » الأدبية أيضاً منذ عام ١٩٥٣ حتى الآن .

عالم داخل عالم

من هذا يتبين أن وصف ستيفن سبندر بأنه شاعر لا يعدو أن يكون وصفاً جزئياً ، لأن الرجل فى الحقيقة فكر مجسد فى كيان لا يهدأ ولا يكل ، وحركة لا تقبل السكون ، كما تنبؤنا ترجمته الذاتية التى نشرها عام ١٩٥١ بعنوان « عالم داخل عالم » .

وقد تفتح وجدان سبندر وسط مجموعة شعراء الثلاثينات التى فرض عليها « أودن » زعامته فى أول الأمر . ولما كان سبندر أصغرهم سناً ، فقد ترك لهم القياد حيناً ، ثم لم يلبث أن جمع أعنته فى يده هو واختط لنفسه طريقه الخاص ، فانتهى بعد عشرين عاماً إلى موقف فريد فى شجاعته ودأبه على استكشاف الحقيقة فى وجدان البشر الداخلى — ووجدانه هو كواحد منهم — وفى مجتمعهم الخارجى على السواء . وهو يحرص دائماً على نشر ما يتوصل إليه ، ولا يتردد لحظة فى الاعتراف بخطئه والرجوع عنه علناً كما فعل فى تجربته مع الشيوعية على المستوى السياسى ، وفى أفكاره عن « العنصر المدمر » للعبقرية الخلاقة التى نشرها فى كتاب بهذا العنوان عام ١٩٣٥ . والحق أن سبندر لا يكف أبداً عما يمكن تسميته « بالنقد الذاتى » ، فهو لا يفتأ يراجع أفكاره ويضعها موضع الاختبار الصارم على محك التجربة والواقع ، مما حفظ عليه شبابه الفكرى وحماه من التردى فى مستنقع الجمود .

ويتميز سبندر بأنه ، منذ بداية عهده بالأدب وهو طالب فى المدرسة الثانوية ، لم يتخيله أبداً — ولا للحظة واحدة — شيئاً يمكن أن ينفصل عن الحياة أو يقف منها موقف المتفرج ، أو حتى موقف

المعلق المحايد. فالأدب عند سبندر نتاج اقتران فكر وإحساس ، ومركب الفكر والإحساس سبيل إلى الاقتناع ، والاقتناع يغدو شراً من العدم إن لم يتبناه صاحبه فى تصرف عملى ملموس . ومن هنا إذن يمكننا أن نضع سبندر فى مصاف أشد كتاب هذا العصر التزاماً . والحق أن زاوية «الالتزام» هذه — فيما أرى — هى التى يمكن من خلالها فهم حقيقة الكاتب الشاعر الناقد ستيفن سبندر .

الاشتراكية والالتزام الحديث

وقد بدأ سبندر حياته اشتراكياً ، ولكنه لم يعتنق الاشتراكية كمذهب مجرد عما حوله من مضامين ومظاهر إنسانية ، وإنما كانت الاشتراكية بجانبها الاقتصادى تمثل لديه جانباً من جوانب اهتمام متشعب ، يمتد — كما يقول هو — فيشمل : «مذهب ما بعد الانطباعية فى الفن التشكيلى ، والمسرح ، والباليه ، والشعر . والواقع أنها (أى الاشتراكية) كانت نوعاً من الالتزام الحديث . .»

وقد أدى به الإفراط فى هذا الموقف «المتأنق» من الاشتراكية فى شبابه إلى أن أصبح — خلال دراسته فى أكسفرد — مستعداً لتقبل الفكرة القائلة بأن الفن لا شأن له بالسياسة . ولم يلبث أن غدا ، كما يقول ، «اشتراكياً بنفس الطريقة التى يظل بها بعض الناس كاثوليكيين رغم عدم ذهابهم إلى الكنيسة إطلاقاً» لأن العقيدة تصبح عندئذ شيئاً متجمداً فى أذهانهم ، يعلمون أنه موجود فى مكانه من هذه الأذهان ، وأنه قد يذوب ذات يوم ويجرفهم معه فى فيض من النضال ، وإن بدا خلال تجمده وكمونه شيئاً بعيد الصلة بأوجه نشاطهم» .

ولكن العقيدة المتجمدة فى ذهن سبندر لم تلبث أن ذابت وجرفته معها عندما ذهب ليعيش حيناً فى ألمانيا بعدتخرجهمن أكسفرد . ففى ألمانيا عاد يستيقظ فى نفسه : «الشعور بالإنسانية كنضال اجتماعى . لقد كان كل ألمانى شاب قابلته فقيراً ، يحيا من اليد إلى الفم على مال قليل يكسبه بشق النفس . وكانت الحواجز بين الطبقات قد تحطمت وانهارت ، وتملك الجميع وعى حاد بقدر كتب عليهم الهزيمة والتضخم ، وبجهد الشفاء من الانسحاق الذى انتهى إليه أمرهم فى الحرب العالمية الأولى . إن ما أنتجته جمهورية فيمار بعد الحرب من موسيقى وفن تشكيلى وأدب كان أكثره يعبر إما عن روح ثورية أو عن إشفاق بالغ على فقر الفقراء . وإنه يمكن القول بأن عيون ضحايا عالم ما بعد الحرب كانت آنئذ تطل من خلال الفن التعبيرى الألمانى» .

تلك كانت ألمانيا الثلاثينات الأولى من هذا القرن كما شهدها سبندر وأودن وإيشروود عندما استأنفوا فيها علاقة الزمالة التى كانت تربطهم فى إنجلترا . وقد كانت تلك الثلاثينات الأولى — بالإضافة إلى ذلك — هى سنوات الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى اجتاحت عالم الغرب ، فمهد ذلك كله الطريق أمام الفاشية البغيضة كى ترفع رأسها وتدعى فى مواجهة الركام الاجتماعى الشامل فى ألمانيا أنها قادرة على قيادة الألمان إلى طريق الخلاص ، ولم تلبث أن هجمت على القوى الاشتراكية واليسارية عموماً فى ألمانيا ، وراحت تستخدم أحط السبل وأخبث الوسائل فى القضاء عليها وعلى الليبرالية معاً فى آن .

وشهد سبندر وزملاؤه ذلك كله بأعينهم ، وزاد من عنف الصدمة فى نفس سبندر أن رأى الفاشية تطلق على نفسها اسم «الاشتراكية الوطنية» ، فترتاد بذلك طريق البغى فى تزييف المذاهب على الناس باطلاق الشعارات والتسميات المضللة .

ووعى سبندر الدرس جيداً ، ونفض عن رجليه تراب ألمانيا المتخبطة فى قبضة النازية وهو يدرك أن أخطبوط الفاشية قد أصبح يهدد أوربا

كلها ، وأن «التأنق» فى الاشتراكية لا يمكن أن يغنى فتيلا أمام هذا الخطر الداهم .

وإن نموذجين من شعره ليكفيان لأن يبينا بوضوح مدى ما طرأ على موقفه من تغيير بين مرحلة التأنق المذهبي ومرحلة الوعى بالخطر .

ففى المثال الأول ، نجد سبندر يغنى للتقدم ، ويتخذ من القطار السريع رمزاً له ، فيغازله فى أبيات تتردد فى مقاطعها نغمة اللهاث القوى الثقيل البطىء الذى يبدأ به القطار سيره ، ثم تسرع النغمة شيئاً فشيئاً ، إلى أن يمضى القطار :

آه ، كالشهاب خلال اللهب ، يتحرك مأخوذاً ،

مستغرقاً فى موسيقاه ، التى لا يمكن أن

يرق إليها غناء طير ، أو صوت غصن يتكسر

تحت ثقل ما يحمله من براعم الشهد .

كان ذلك فى عام ١٩٣٢ ، قبل أن يدرك سبندر أن المضمون الإنسانى للاشتراكية، بل ولأى مذهب على الإطلاق ، أهم من مجرد الاحتفاء بما يتبناه هذا المذهب من تقدم آلى أو تكنولوجى هو دائماً — على أحسن الفروض — لا يعدو أن يكون سلاحاً ذا حدين.

ولكن سبندر لم يلبث أن خرج من مرحلة التأنق المذهبي إلى مرحلة الوعى بالخطر ، فأخذ «يفكر باستمرار» ، كما يقول فى قصيدة بهذا العنوان :

إننى أفكر باستمرار فيمن كانوا عظماء حقاً .

الذين ظلوا يذكرون — منذ كانوا طى الأرحام

— تاريخ الروح

خلال ردهات الضياء ، حيث الساعات شموس

لا نهائية تغنى أولئك الذين كان طموحهم

البـديع

هو أن تتحرك شفاههم وهى لم تزل تحمل

أثر النـار

لتنبئنى عن الروح المؤتزرة من الرأس إلى القدم

بالغنـاء

. . . .

قرب الثلوج ، قرب الشمس ، فى أعلى الحقول

انظر كيف يحتفى العشب المتمايل ،

والسحب المتلاحقة البيضاء ، وهمس الرياح

فى السماء المصغية ؛ انظر كيف تحتفى جميعاً

بتلك الأسماء !

أسماء أولئك الذين حاربوا فى حياتهم من أجل

الحيـاة ،

الذين حملوا فى قلوبهم مركز النار !

لقد ولدوا من الشمس ، وارتحلوا أمداً قصيراً

نحو الشمس ،

وتركوا الهواء الحى المضطرب يحمل طابع شرفهم

وكان هذا فى عام ١٩٣٣ ، العام الذى امتدت فيه مخالب الفاشية لتقبض على قلب أوروبا — ألمانيا — بيد من حديد ، بينما هى تبث وعود السلام وتبشر زيفاً بالرخاء .

الاشتراكية طريق الخلاص

وقد يسأل سائل : ما سر كل ذلك الاهتمام بألمانيا من جانب مفكرى الثلاثينات وأدبائها وشعرائها الواقع أن الحلفاء أعلنوا فى غمار الحرب العالمية الأولى أنهم يخوضون حرباً لإنهاء كل الحروب ، وادعوا أن تسويات الصلح والسلام ستضع هذا نصب عينيها ، وأنهم لن يعاقبوا شعباً بأخذوه بجريرة قيصره الغشوم وأرستقراطيته الجشعة إلى السيادة . ولكن ألمانيا المنهزمة لم تلبث أن ذاقت طعم نعال المنتصرين ، وعجزت الليبرالية المثالية التى بشر بها الرئيس الأمريكى ويلسون عن أن تصمد أمام دهاء كليمنصو الفرنسى المتعطش إلى الانتقام ، ولهفة لويد - جورج الإنجليـزى — الليبرالى — على

التخلص من منافسة المنتجات الألمانية فى الأسواق ، وعلى ازدراد مستعمرات ألمانيا فى أفريقية . وكان هذا صدمة لعقلاء الغرب ، الذين تطلعوا إلى استنقاذ ألمانيا بيتهوفن وجيتى من حمأة الحقد الذى لن يكون حصاده إلا حرباً أخرى ، فاذا بهم يرون زعماءهم يجتهدون فى غرس بذور تلك الحرب المقبلة ، ثم يزيدون الطين بلة بالتخاذل أمام جعجعات الفاشية الألمانية المتحالفة مع دعاة الثأر ، فيجعلون الحرب العالمية الثانية بذلك جنيناً لن يلبث أن يولد .

وهكذا أثبتت الليبرالية الغربية إفلاسها الأخلاقى وعبثها الأحمق بمسئولياتها التاريخية ، فتحول عنها العقلاء فى اشمئزاز ، وانضوى الكثيرون منهم – وبينهم سبندر – تحت لواء الاشتراكية .

ولم يفقد سبندر **الأمل** تماماً ، حتى بعد أن ابتلعت الفاشية ألمانيا فى جوفها الرحيب ، وتربع هتلر على دست الحكم تحيط به طبول جوبلز وزعيقه الدعائى الفارغ ، وتزين موكبه نياشين جورنج على صدره العريض المكتنز ، بينما الألمان قد تحولوا إلى آلات تكاد تعمل بالأزرار .

لم يفقد سبندر الأمل . فهو فى عام ١٩٣٤ يحيى السنة الجديدة بقوله :

ها هنا فى قلب العام المتغير
أتمنى لكل سنوات خيبة الآمال المستقبلة
أن تنهمر على رأسى مرة واحدة
مثل وابل الثلج .

. . . . .

ولتطل رءوس العناوين الصارخة
من نوافذ الأبنية الحكومية
لتشهد الرحيل الغريب الذى يبدو
فى استقرار أولئك الذين يبنون عالماً جديداً فى قلوبهم .
حيث يتقوس المنجل ، لكن ليس فوق رقابنا ؛



ويمضى العشاق يمارسون مهمة النسيان
استجابة لحصاد الإبادة :
فبعد السنوات والشوارع المتجمدة ،
ستمضى إرادتنا التى صهرتها التجارب حتى صلبت
لتتحرك عبر الأمم :
إن هذا القطار السعيد الذى لا يشوه واديا ،
وهذه اليد التى تتحرك لتصنع السطور الصامتة ،
سيخلقان جمالها دون سرقة .

الأمل إذن قائم لم يمت ، والاشتراكية هى طريق الخلاص فى نظر سبندر ، وإن كانت قد بدأت تميل نحو اليسار المتطرف بشكل ملحوظ .

تجربة الحزب الشيوعى

ثم جاءت الحرب الأهلية الأسبانية ، وغرق سبندر إلى أذنيه فى مناصرة الحكومة الجمهورية التى سعت الفاشية للإطاحة بها . وزاد الحماس فى صدر سبندر ، وتعاظم سخطه على تخاذل الديمقراطيات الغربية فى مناصرة الديمقراطية الأسبانية فى حين لم تأل فاشية هتلر وموسولينى جهداً فى تأييد زميلتها

الأسبانية بالمال والسلاح ، وأدى ذلك كله بسبندر إلى الانضمام للحزب الشيوعى البريطانى ، فدخل فى أغرب تجربة فى حياته .

وقصة ذلك أن سبندر نشر فى عام ١٩٣٧ كتابه « انطلاقاً من الليبرالية » ، وأفرغ فيه كل سخطه على تخاذل هذا المذهب وأنصاره ، منادياً بأن الاشتراكية هى سبيل الخلاص . ولم يلبث أن تلقى دعوة من « هارى بوليت » رئيس تحرير جريدة « الديلى ويركر » الشيوعية الإنجليزية ، وطلب منه بوليت أن ينضم للحزب الشيوعى ، فوافق سبندر بشرط واحد ، هو أن يحتفظ بحقه فى الاختلاف مع الحزب . وعلى هذا الأساس — الذى قبله بوليت — دفع سبندر رسم الانضمام ، ونشر فى نفس الأسبوع مقالا لا يتفق وتعليمات الحزب ، فثارت عليه ثائرة الأعضاء ، ولم يطالبه أحد بعد ذلك باشتراك ، فلم تلبث عضويته أن سقطت وحدها ، بعد أن استمرت أسبوعاً واحداً .

ولم يأسف سبندر على هذا اللقاء القصير العاصف مع الشيوعية ، بل وزاد على ذلك أن سافر إلى أسبانيا ، محتفظاً بولائه لقضية الديمقراطية الأسبانية ، وبنقده المرير فى نفس الوقت لما رآه من سيطرة الشيوعية الستالينية على الجبهة الديمقراطية ومن أساليبها التى تعكس ذكاء قليلا وتعنتاً مذهبياً كثيراً ، وإخلاصاً أساسياً للحزب وإخلاصاً فرعياً لقضية الوطن .

وقد خرج سبندر من خبرته بالتعصب المتبادل بين الفاشيين من جهة وجميع من لا يوافقونهم من جهة أخرى ، وبمثيله بين الشيوعيين من جهة وجميع من يختلفون معهم فى أى مبدأ أو تفصيل من جهة أخرى ، خرج من خبرته تلك بأن تبلور فى ذهنه موقفه الذى التزمه منذ ذلك الحين وبشر به فى مواجهة كل تعصب مذهبى . يقول سبندر :

« إن جميع الناس تقريباً لا يملكون أكثر من سيطرة متقطعة على الحقيقة . فالأشياء التى تكتسب صفة الحقيقة فى نظرهم هى تلك الأشياء القليلة التى تنعكس فيها مصالحهم وأفكارهم الذاتية ؛ أما غير هذه من الأشياء ، فإنها رغم تساويها مع الأولى فى صفة الحقيقة ، إلا أنها لا تبدو فى نظرهم أكثر من أمور مجردة . وعلى ذلك ، فعندما يقرر الناس أن يلتزموا طريقاً معيناً للعمل والتصرف ، نجد أن كل ما يؤدى إلى تأييد هذا السبيل وتدعيمه يبدو لهم حياً وناطقاً وحقيقياً ؛ فى حين يبدو لكل ما يعارضه محض شىء مجرد باهت . فأصدقاؤك هم حلفاؤك ، ومن ثم فإنهم فى نظرك بشر حقيقيون من لحم ودم ، لهم عواطف وميول مثلك . أما معارضوك فهم مجرد افتراضات متعبة ، غير معقولة ولا لزوم لها ، أرواحهم لا تزيد عن قضايا أو عبارات زائفة ، تود أنت لو محوتها من الوجود برصاصة ، تماماً كما تشطب بجرة قلمك الرصاص على فقرة مهوشة مختلطة .

والحق أن تجنب التفكير بهذا الأسلوب يتطلب صفات غير عادية من المقدرة على الإنصاف العقلى والفكرى ، أو الفهم الذى يقوم على درجة عالية من القدرة على التخيل . وقد ساءنى كثيراً خلال الحرب الأسبانية أن ألاحظ أنى كنت أتبع نفس هذه الطريقة المعوجة فى التفكير . فعندما كنت أرى صوراً لأطفال قتلهم الفاشيون ، كانت الشفقة والأسى والغضب تختلط معاً فى موجة عارمة تجتاح صدرى ، أما حين كان أنصار فرانكو يتحدثون عن فظائع الشيوعيين ، فلم يكن شعورى يزيد عن مجرد استنكار جرأة أولئك الناس على اللفظ بمثل تلك الأكاذيب . لقد كنت فى الحالة الأولى أرى جثثاً ، أما فى الثانية فلم أكن أرى أكثر من الكلمات . إلا أنى لم أتعلم أبداً كيف أبرأ من النقد الذاتى ، ومن ثم وجدت الفزع

يتملكنى بالتدريج من الطريقة التى أخذ عقلى يعمل بها ، إذ اتضح لى أننى ما لم أحزن بنفس الدرجة لكل طفل يقتل ، دون تحيز ، فان معنى ذلك هو أننى فى الحقيقة لا أعبأ بقتل الأطفال على الاطلاق ، وإنما أمارس فعلة عقلية بذيئة على جثث معينة لا تعدو أن تكون وقوداً لشحنات الدعاية العاطفية ، وأكشف فى نفس الوقت عن لامبالاتى الأساسية من خلال عدم اكتراثى بتلك الجثث الأخرى التى صرعها الجمهوريون .

وإذا كنت على صواب فى رأيى أن البشر يميلون إلى التفكير المجرد ، دون أن يزنوا الحقائق الإنسانية التى تتأثر بعواطفهم السياسية ، فان عقلية الشيوعيين تغدو أمراً لا يصعب شرحه . ذلك أنهم يتبنون نظرية للمجتمع تشجع رذيلة بشرية : هى اعتبار قضيتهم شيئاً حقيقياً ومؤيديهم بشراً حقيقيين ، واعتبار سائر القضايا جميعاً ، بكل مؤيديها ، محض نماذج مجردة لمواقف نظرية قد عفى عليها الزمن » .

ومن خلال هذا الموقف العسير الأليم ، وهذه التجربة المريرة مع الشيوعية الستالينية ، تبدو لنا حقيقة سبندر . لقد تمثل تجاربه الخارجية واستبطنها فى تجربة داخلية لم يرحم فيها نفسه أو يختلق لها العذر ، فتوصل من ذلك إلى حقيقة بسيطة من الحقائق الكبرى الأساسية ، هى أن ادعاء الصواب المطلق من جانب أنصار أى مذهب لا يعدو أن يكون تهديداً بالقضاء على إنسانية من يختلفون معهم ، ومن ثم على إنسانيتهم هم أنفسهم .

وكم من حقائق كبرى بسيطة مثل هذه تغيب عن أبصار البشر وأسماعهم وأفئدتهم ، فى خضم ما يلوحون به لأنفسهم من أعلام زاهية الألوان ، وما يصطنعونه من ضجيج فارغ ، ويلفظون به من كلمات رنانة الجرس خاوية المضمون ! !

الكاتب والتمذهب السياسى

إن سبندر لا يتفق مع أولدس هكسلى فى أن السلطان مفسدة ، وإنما هو يقرر أن المنقذ الوحيد للسلطان من الفساد هو أن يكون مقترناً بالتواضع ، لأن السلطة العارية عن التواضع تتحول إلى آلة جهنمية لا تنتج إلا اضطهاداً وقتلا وأكاذيب ضخمة يدفع بها إلى حلوق الناس لتزدردها أو تغص بها فتختنق كمداً .

ولكن ، هل يعنى هذا أن سبندر قد طلق كل تمذهب عقائدى إلى غير رجعة ؟ الحق أنه لم يفعل ذلك تماماً ، وإنما عاد ليتأمل مرة أخرى قضيته الأساسية ، وهى علاقة الكاتب الفنان المفكر بما يضطرب فى محيط السياسة ، وخرج من تأمله بأن الكاتب الفنان قد ينفعل مؤقتاً بالتمذهب السياسى المتزمت عندما يتوهم خطأ أن سيادة هذا التمذهب فى المجتمع تجعله يتجه إلى تحقيق الرؤيا الخاصة للكاتب ، فيبدو وكأن الكاتب قد أخضع هذه الرؤيا الخاصة لسلطان المذهب ونظرياته ، أما الحقيقة الأصيلة المتحررة من كل وهم ، فهى أن العنصر الخلاق فى الفكر والفن هو ذلك الانطلاق الرائع للرؤيا الفردية التى لا تخضع لقوالب المجتمع ، فتظل بذلك محتفظة بدورها الرائد المستكشف . ولكن هذا لا يعنى أن تكون هذه الرؤيا الفردية منعزلة عن مجتمعها ، لأنها لو فعلت لما غدت رائدة لشىء . إن الفنان المفكر يتقبل بيئته الحديثة ولكنه لا يتبناها كرد نهائى على تساؤله الدائم ، وإنما هو يظل فى غمارها على قدر من الوحدة التى تتيح له أن يتأمل بيئته هذه تأملا موضوعياً ، ثم يخرج من وحدته ومن تأمله برد خاص على تساؤله . ولا شك أن هذا الرد سيختلف عن ردود زملائه من الكتاب ، ولكن هذه الردود المختلفة جميعاً تشترك فى اعترافها المطلق بما للرؤيا الفردية من قيمة خلاقة .

ويرى سبندر أن الفن الأوروبى فى الخمسينات يقف شاهداً على صحة فكرته هذه . فهذا الفن كله يتصف بطابع من خيبة الأمل المشوبة بالتعب والسأم ، لأن الفنانين فى كل ميدان يحسون بأن انشغالهم الشديد بالمجتمع ، وانشغال المجتمع الشديد بهم ، يمتص

رؤاهم الفردية ويحرمهم من فرصة التأمل الموضوعي الهادئ ، واستبطان التجارب الخارجية في تجارب ذاتية لا بد أن تنضج قبل أن تنتج فناً ينهض بدور الريادة في نفس هذا المجتمع . ويقول سبندر إن هناك إحساساً سائداً بهذه الحقيقة ، وإن لم يوجد حتى الآن تفسير واضح لها . وفي رأيه أن الشاعر أو الروائي العظيم الذي ينتظره النصف الثاني من هذا القرن هو ذلك العبقري الذي سيتمكن من تحليل هذا الوضع الجديد تحليلا يؤدي إلى التحرر من هذا العناق الخانق بين المجتمع وبين الرؤيا الفردية للفنان والمفكر .

وإذا افترضنا أن شاعراً (ونعني به كل فنان خالق في الأدب ، ناظماً كان أو ناثراً) تمكن من التحرر من هذا العناق الخانق ، فما الذي يستطيع أن يقوم به ، كفنان حديث ، ليؤدي مهمة « الريادة » من خلال رؤاه الفردية ؟ لقد كتب سبندر عن هذا الموضوع كتاباً بأكمله يستحق أن يفرد له مقال خاص . وفي رأيه أن الفنان الحديث إنسان على وعي حاد ببيئته المعاصرة ، يدرك ما تحفل به من جديد ، ويدرك في نفس الوقت ما حاق بها من انفصام عن كل تراث وتقاليد ماضية . وقد يحاول البعض أن يعبروا هوة الانفصام هذه بالعودة إلى بعض هذا التراث واصطناع استمراره ، كما فعل إليوت وأودن عندما انسحبا إلى الاحتماء بالكاثوليكية التقليدية ، ولكن مثل هذه العودة المصطنعة وهم زائف ، كل جدواه هو أن يصرفنا عن مواجهة واقعنا الأليم ، إذ نحيا في عالم تفتتت فيه القيم والمثل والعقائد فأصبحت جزراً منعزلة ، بعد أن كانت تلك القيم والعقائد في الماضي تسود مجتمعات بأكملها فتصوغ منها وحدات كبيرة .

مهمة الفنان الحديث إذن هي أن يواجه هـذا التفتت ، وأن ينجح في توصيل صوته إلى جماعات من الناس أوشك التخصص أن يجعل كلا منها تتكلم لغة مختلفة وتعيش في عالم مختلف عن غيرها . إنه لا يستطيع استخدام الرموز ، لأن وحدة مدلولها قد انتهت بانتهاء وحدة الثقافة السائدة في المجتمع . وسبيله الوحيد ، في رأى سبندر ، هو ما يسمى

الجحيم هو المطبخ



ا . ويسكر

إن الحياة كما يصفها « أرنولد ويسكر » في مسرحية « المطبخ » ليست بالوعاء المملوء بالكرز ، بل هي عشرة آلاف من الأوعية التي تحتوى على مختلف الأصناف ، من الحساء الحامض إلى أفخر أنواع الكريمة . أو بمعنى آخر لا تخلو الحياة من الجيد والردئ . ونرى أن « ويسكر » ، الكاتب المسرحي الانجليزي الجنسية قد قدم مطبخاً براقاً فسيحاً يعمل بالبخار . والمطبخ عالم صغير . . يرمز إلى العالم الكبير ، وعكس الحياة الحديثة في مجتمعنا المعاصر الذي يتميز بالروتين الصارم واللامبالاة ، وبالأعمال الحقيرة والتصرفات المبتذلة .

ويعتبر « ويسكر » أكثر جماعة الكتاب الساخطين أيديولوجية . وهي الجماعة التي يقودها « جون أوزبورن » . ونجد أن « ويسكر » فنان اشتراكي شأنه

« بالشعر العضوى » ، وهو ذلك الشعر الذى يتحقق فيه الاتحاد بين الكلمات المستعملة وبين خبرة الشاعر بالطبيعة ، حيث يقصد بالطبيعة هنا كل ما حول الشاعر من مظاهر الحياة وصورها عندما يتمثلها فى ذاته تمثلا حسياً . وشرط النجاح فى تحقيق الاتصال بين الشاعر والقارئ فى مثل هذا الشعر هو ألا يكون مثيراً للإحساس بوجود ظل من النشاط العقلى ، يقع فاصلا بين الخبرة المتمثلة من جهة ، وبين الشكل والكلمات التى صيغت فيها هذه الخبرة من جهة أخرى . والعامل الحاسم هنا هو الخيال . والخيال لا يمكن إلا أن يكون فردياً وشخصياً ، فقد يكون موضوعه عالماً بأكمله ، رحيباً مثل عالم شيكسبير أو ديكنز ، ولكن هذا العالم يظل نتاج خيال فرد واحد ، هو الشاعر ، الذى يصوره ويعبر عنه ليجعله جزءاً من حياة فرد واحد آخر ، هو القارئ

هذه ، باختصار شديد ، هى قضية الفن ومشكلة الفنان الحديث فى رأى ستيفن سبندر .

أما رأيه فى جدوى الحياة ، ومهمة الإنسان فيها « فاننا لسنا عوالم ، لا — ولا أبدية خالدة .

نحن لا نملك حقاً على الأحجار ، إلا لنمتحن
— من خلال ابتكارنا لمدينة البشر —
نفوسنا ، وأنفاسنا ، وموتنا ، وحبنا .
إن البرج الذى نبنيه يرتفع كالسهم
من حافة الأرض إلى كبد السماء ،
صاعداً هابطاً فى تلك البحيرة المشتعلة ،
متسامقاً وغاطساً من حياتنا ، لكى يضيق
الثغرة بين العالم الذى نغمض عليه عيوننا ،
وعالم النور المتراجع فيما وراء الجفون » .

ولكى نعيش لا بد أن نحب ، لأن الحب هو قدس الحياة :

« فمن خلال حب الرجل وحب المرأة
تتحرك الأقمار ، والمد والجزر
ليوحدا هاتين الجزيرتين ، المتمددتين وجهاً لوجـــه :
إن اللذين يتحدان بالعاطفة المجردة ،
ليصوغا حياة جديدة عارية
يولدان بدورهما من جديد فى الرحمة الخالصة »

محمد على زيد

فى ذلك شأن « ويليام موريس » و « جون رسكن » . والفن فى مفهومه هو السلاح الفعال فى معركة الكفاح من أجل إنعاش وتثقيف الملايين . والحال كذلك مع الكاتبة « جون ليتل وود » فى مسرحية « قصر المرح » .

ونجد أن الدور الذى يلعبه « آرثر ميللر » فى أمريكا ، هو نفس الدور الذى يلعبه « ويسكر » فى إنجلترا . ولكن « ويسكر » يمتاز فى نواحى عديدة عن « ميللر » . . فهو شاب ومن مميزات الشباب النضارة والحيوية . كما أن التوتر والصراع الطبقى العتيق فى بريطانيا ، قد فتح أمامه مجالا لأن يكتب بطريقة مباشرة عن الطبقة البروليتارية وبدون أن يلجأ إلى الحيل الرمزية . وهو التقليد الذى أفسدته الواقعية الاشتراكية فى روسيا ، والذى ظل فى رأى « ويسكر » رمزاً للإخلاص والجرأة النادرة .

وشخصيات « ويسكر » تنبض بالحياة بحيث ندرك بسهولة رغبته الملحة فى نقل الحقيقة كما هى إلى خشبة المسرح . فضلا عن اهتمامه بتركيب الشخصيات بحيث تؤثر فى المشاهدين وتحرك مشاعرهم . ولقد قدم مجموعة كبيرة تتكون من رؤساء المطبخ والطهاه والجزارين والجرسونات وغيرهم . والكل جندهم « ويسكر » بطريقة صادقة حتى بدوا فى غاية الملاءمة للطبقة التى يمثلونها ، والبلدالذى ينتمون إليه .

ويعتبر « ويسكر » ذو نظر ثاقب ، وهو يعرف الكثير ويمتلك قلباً صادقاً كبيرا ، ولقد عرض فى مسرحية «المطبخ» الهستيريا المميتة . . التى ترغى وتزبد على مستوى الحياة العادية . ولكن المسرحية ليست عميقة عمقاً كافياً ، ولا تشتمل على جميع الأبعاد وافتقرت إلى الصدمة الحقيقية التى لا تنتج إلا عن اشتعال وتفجر بصيرة فريدة . فكانت التفجرات فى المسرحية مجرد قنابل رقيقة من الكرز الذى إن دل على شىء فإنما يدل على دقة الشعور ورهافة الإحساس .

و « المطبخ » هو أول عمل يقوم بإخراجه « جاك جلبر » الذى أصبح جزءاً لا يتجزأ من تاريخ المسرح الأمريكى والعالمى على السواء . وهذا بعد مسرحية « حلقة الوصل » سنة ١٩٥٩ . فقد قاد بمهارة فائقة — خلال جحيم من الأوعية الكبيرة الضخمة والأفران الملتهبة — قاد تسعة وعشرين ممثلا ، وهم يقومون بأعمال الطهى ،مثل تقطيع اللحم ، والغلى والخبز والتحمير . . الخ .

واستطاع « جيلبر » أن يحصل على أداء جيد من ناحية التمثيل ، على الأخص من « رب تورن » و « كونراد بين » و « ميونى سيزوف » . ومما يؤخذ على « جيلبر » فقط هو هذا الجو الأمريكى الذى يسود المسرحية .

دنيا الفنون



من هو هربرت ريد ؟

شاعر وروائي وأديب وناقد فني وفيلسوف جمال ، يعتبره بعض مؤرخي الفكر الانجليزي المعاصر لخصوبة فكره ووفرة إنتاجه وتعدد مظاهر نشاطه ، إماماً للفكر البريطاني في النصف الثاني من القرن العشرين .

وولد بمقاطعة يوركشاير عام ١٨٩٣ وأتم تعليمه حيث ولد إلى أن التحق بجامعة ليدز والحرب العالمية الأولى على الأبواب ، التحق ضابطاً بالجيش البريطاني وبعد انتهاء

نقد الفن عند .. هربرت ريد

يعد هربرت ريد من المفكرين المرموقين في عصرنا الحاضر لما له من آراء في الفن والأدب والنقد ترفعه إلى مصاف المجتهدين من الفلاسفة والفنانين ، وإن كانت تنقصه في كثير من الأحيان الأصالة والعمق إذ يمكن رد معظم آرائه ، وبخاصة النقدية منها ، إلى مفكر أو أكثر من مفكري العصر الحديث أمثال بندتو كروتشي وإزرابوند و ت . س . إليوت و إ . أ . رتشاردز وبرجسون وغيرهم . ولهذا السبب لا يمكن القول بأن ريد له نظرية فنية متكاملة تقف على قدم المساواة مع نظريات أرسطو أو إليوت مثلا ، وإن كان يحاول أن يسبغ على أفكاره مظهر الابتكار . ولكن هذا لا يحول دون التعرف على وجهات نظره في الفن والأدب والنقد ومحاولة ردها ، ما وسعنا الجهد ، إلى أصولها أو موازنتها بها ، والحكم عليها تبعاً لذلك .

الجمال والفن

لا بد أن يضم كل حديث عن هربرت ريد التعريف بآرائه في مفهوم الفن والجمال ، وهي آراء متفرقة نجدها في كتاب «معنى الفن» وفي كتاب «التربية عن طريق الفن» وفي كتاب «رسالة إلى رسام شاب» ، وكذلك في مقالاته وأحاديثه الإذاعية . وهو يبدأ بتحديد الغرض من الإبداع الفني على أنه «الرغبة في بعث السرور» وأنه لا يعدو أن يكون «محاولة لخلق أشكال سارة .. ترضي حاسة الجمال فينا» عن طريق تذوق نوع من الوحدة أو التناسق في العمل الفني . ويرجع إلى ريد الفضل في تنقية معنى الفن من شوائب الخلط بينه وبين الجمال ، فالجمال لفظ نسبي ، أي أنه ظاهرة ديناميكية متغيرة على مدى التاريخ ، ولذا ينبغي أن يضم معنى الفن كل

الحرب شغل عدة مناصب فى الخدمة المدنية وفى عام ١٩٣١ عين أستاذاً للفنون الجميلة بجامعة أدنبره إلى جانب محاضراته التى ألقاها فى جامعة كمبردج ثم عاد فشغل منصب أستاذ الشعر بجامعة هارڤارد خلال عامى ١٩٥٣ — ١٩٥٤ . . حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز ورأس تحرير مجلة برلنجتون وشغل منصب مدير المعهد العالى للدراسات الفنية .

له مؤلفات كثيرة فى أكثر فروع المعرفة الإنسـانية فإلى جانب قصائده المجموعة ، لهرواية بعنوان « الطفـل الأخضر » وسيرة ذاتية بعنوان «حوليات البراءة والخبرة » ودراسات نقدية أهمها كتابه « مراحل الشعر الإنجليزى » ، و « الشكل فى الشعر الحديث » وكتابيه عن كل من وردزورث وشيلى . أما كتبه الشهيرة فى فلسفة الفن أو علم الجمال فلعل أهمها كتاب «فلسفة الفن الحديث» وكتاب « معنى الفن » وكتاب « الفن اليوم » وكتاب « الفن والصناعة » وكتاب « الفن والمجتمع » وكتاب « التربية من خـلال الفن » وأحدث كتبه فى هذا الميدان كتاب « أشكال الأشياء المجهولة » هذا إلى جانب كتبه عن بعض الفنانين التشكيليين من أمثال جوجان وكاندينسكى وبول كلى . أما عن كتبه السياسية فأهمها كتابان هما « الفوضى والنظام » و « سياسة اللاسياسى» ولا يزال ريد إلى وقتنا هذا يمد الصحف بمقالاته والإذاعة بأحاديثه والتليفزيون ببرامجه والمكتبة البريطانية بكتبه العالمية .

على جمال الدين عزت

« الظواهر الحقيقية الأصيلة فى مملكة الفن ، تلك الظواهر التى تتفتق عن تلك الحاسة (الجمالية) فى الشعوب الأخرى فى الحقب الأخرى ، مهما كان نوع حاستها الجمالية » .

والواقع أن الخلط بين مفهوم الجمال والفن ناجم عن سوء استخدامنا لهذين التعبيرين إذ غالباً ما « نفترض أن كل ما هو جميل يعد فنا » وأن كل فن جميل ، وأن ليس كل ما هو جميل بفن ، وأن القبح هو نقيض الفن . هذا الإدماج بين الفن والجمال هو أساس كل الصعوبات التى تواجهنا فى تقديرنا للفن . . فالفن ليس هو الجمال بالضرورة . . وسواء نظرنا إلى المشكلة من الوجهة التاريخية « آخذين فى الاعتبار ما كان عليه الفن فى العصور المـاضية » أو من الوجهة الاجتماعية « آخذين بعين الاعتبار ما عليه الفن فى الواقع فى مظاهره الحالية فى جميع أنحاء العالم» ، نجد أن الفن غالباً ما كان أو ما يكون شيئاً مجرداً من الجمال » وهو قول نتفق فيه مع ريد . وعلى كل فقد بدأ النقاد المحدثون يبحثون عن مخرج من هذا الخلط ، وبخاصة لفظة الجمال كمقياس لجودة العمل الفنى أو رداءته ، وهنا يشير هربرت ريدإلى مدرسة بندتو كروتشى كمثال على هذا البحث الناجح إذ يعرف كروتشى الفن على أنه تعبير ناجم عن معرفة أولية أو بديهية Intuition هى عبارة عن « نشاط روحى »، أو بمعنى آخر نشاط عقلى مبدع. بناء مميز يتخذ شكلا من أشكال التعبير . ولكنه يعيب على نظرية كروتشى اعتمادها على تعبيرات مبهمة مثل « البديهية » و « الإنشادية » . أما كيفية الحكم على صدق هذا التعبير أو عدمه فهى عملية شاقة بالنسبة للناقد أو المتذوق الفنى ، فهذه الخبرة التى عبر عنها الفنان هى فى الأصل وليدة تلك المعرفة الأولية وليست مجرد « نتاج عقل » منطقى . وقياس

هذه الخبرة لا يمكن أن يكون بالحكم على تعقدها أو بساطتها ، أو بتحديد نوع المضمون أو الشكل ، ولذا يبدى ريد حيرته بقوله « وبصراحة القول ، لست أدرى كيف نحكم على التكوين (يقصد التعبير الفني عامة) إلا بنفس الإحساس الغريزى الذى شكله » .

وإذا كان ريد يحاول باستخدامه عبارتى « بصراحة القول » و « لست أدرى » أن يوهمنا بأصالة الفكرة فانها فى نظرى لا تعدو أن تكون صدى لفكرة كروتشى بأننا ينبغى أن نتقمص وجهة نظر المؤلف لحظة إحساسه بالخبرة الفنية لكى يمكن ، على قدر الإمكان ، أن نحكم على هذا العمل بالصدق أو بالتزييف ، وهذا لا يتأتى إلا إذا أحللنا أنفسنا فى الظروف التى تشكل فيها العمل الفنى .

نظرية القيمة بين ريد ورتشاردز

أما تحليل ريد للدوافع النفسية للخبرة الفنية فهى لا تخرج فى مضمونها عن « نظرية القيم » التى يقول بها رتشاردز ، وإن كانت نظرية رتشاردز تعد نظرية متكاملة وافية من حيث دقة التحليل وعمق الاستقصاء وأصالة التفكير . فاذا كان ريد يشير إلى أن هذه الدوافع النفسية تحدو الفنان فى خلقه للأنماط والأشكال الفنية بطريقة قد تختلف عن الواقع الحسى ، وإذا كان يشير إلى أن هذه الدوافع مبهمة غامضة حتى بالنسبة للفنان ، فان تحليله لهذه الدوافع يقصر عن توضيح « القيمة » النفسية لهذه الخبرة بالنسبة للقارئ أو المشاهد ولا يشير إليها إلا إشارة عابرة تذكرنا على الفور بنظرية التطهير Catharsis التى قال بها أرسطو عن وظيفة الفن فى كتابه « نقد الشعر » Poetics ؛ يقول ريد « العمل الفنى يعد إلى حد ما إطلاقاً للشخصية ، إذ تعانى مشاعرنا فى الأحوال العادية من الحرمان والكبت . ومن ثم نتأمل عملا فنياً ، فيحدث إطلاق على الفور ، وليس هو مجرد إطلاق فحسب — فالتعاطف إطلاق للمشاعر — بل تسام ، وتوتر ، وإعلاء . وهنا يكمن الفارق الأساسى بين الفن والعاطفية Sentimentality فالعاطفية إطلاق ، ولكنها تخلخل واسترخاء للمشاعر ؛ والفن إطلاق ، ولكنه مقو كذلك . « الفن إذن هو اقتصاد للمشاعر ، بل هو انفعال يعمل على غرس تكوين جيد » .

أما نظرية رتشاردز التى يطلق عليها اسم « النظرية النفسية فى القيمة » فتقول بأن الإنسان يتميز بعدد كبير من الدوافع أو مجموعات الدوافع يمكن تقسيمها إلى دوافع النزوع Appetencies ودوافع النفور Aversions ، والشىء القيم هو « الشىء الذى يرضى أحد دوافع النزوع أو الميول » وكل إنسان يؤثر أن يرضى أكبر عدد ممكن من دوافع النزوع ، ولكن إرضاء أحد هذه الدوافع لا يكون على حساب كبت دافع آخر متكافىء معه أو يزيد عنه أهمية ، وحيث إن الدوافع الإنسانية تنظم نفسها فى مجموعات تتدرج من حيث المرتبة فان قيمة الفنون والآداب عامة تنحصر فى تنظيم وتنسيق هذه الدوافع التى عادة ما تكون فى حالة من الفوضى والخلط فى الإنسان العادى .

فالفنانون والأدباء أناس سعداء الطالع ، بلغت الدوافع لديهم درجة كبيرة من النظام والاتساق ، ولذا فان عملية الخلق الفنى لا تعدو أن تكون عملية تنسيق Systematization لهذه الدوافع الإنسانية ، فرب بيت من الشعر يحمل بين طياته بناء متسقاً من الدوافع النزوعية التى تؤدى بدورها إلى إعادة تنسيق الدوافع لدى القارئ . وهذه هى الوظيفة أو القيمة السيكولوجية للفن . ثم ينبهنا رتشاردز إلى أن عملية التنسيق والتنظيم هذه ليست عملية تنظيم وتصميم واعية مثلما يفهم عادة من عملية تنسيق بيت تجارى

كبير أو تنظيم السكك الحديدية . « فنحن ننتقل عادة من حالة الفوضى إلى حالة أحسن نظاماً بطرق نجهلها كل الجهل . وغالباً ما يتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين فى نفوسنا ..» .

المأثور بين ريد وإليوت فى المشهد المعاصر

يقول إليوت فى مقال له بعنوان المأثور والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent « يعد النظام الموجود تاماً قبل أن يصل العمل الجديد ولكى يظل النظام قائماً بعد وصول الجديد ، ينبغى أن يعدل النظام الموجود برمته ، ولو بدرجة طفيفة ؛ وهكذا يعاد تعديل علاقات كل عمل فنى ونسبه وقيمه نحو جملة الأعمال الفنية ؛ وهذه هى المواءمة بين القديم والجديد ، فالتقاليد لدى إليوت لها أهمية كبرى فى التأثير على الأعمال الفنية الجديدة ، إذ ما من شيء يأتى من لا شيء ،

والأعمال الفنية قديمها وحديثها هى عبارة عن بناء شامخ تتعدل نسبه كلما أدخل عليه تغيير جديد ، أى كلما أنتج العقل البشرى عملا فنياً جديداً ، بشرط أن يكون فنياً حقاً . ولكن ريد يشك فى صحة هذا القول

إذا ما حاولنا تطبيقه على الفن والأدب المعاصرين عامة : « ليس لدى الفنان الحديث ما يتعلمه : فهو « يغلف » نفسيته بأية مادة تصل إلى أيديه — النفاية ، وورق المهملات ، الجص ، الصفائح أو الأسلاك المعدنية — إذ أن أى شيء يخدم غرضه » .

والواقع أن ريد يطرح سؤالا له أهميته فى المشهد الفنى المعاصر : « كيف يمكن لمثل هذا الفن (المعاصر) أن يكون له أية علاقة بالتقاليد ؟ أو يعد التقليد فكرة لا معنى لها فى الفن الحديث ؟ » ثم يحاول أن يجيب على هذا السؤال فى ضوء الحركات الفنية الحديثة مثل التكعيبية والتعبيرية والسريالية (ويمكن أن نضيف إلى ذلك التكنيكات الشائعة فى الحركات الأدبية المعاصرة مثل تكنيك « التداعى الحر » Free Association فى الشعر المعاصر أو تكنيك « السيال الوجدانى » Stream of Consciousness فى بعض الروايات المعاصرة ، وتكنيك العبث فى « مسرح اللامعقول » . وبعد أن يستعرض ريد تاريخ الفن منذ العصور الوسطى حتى العصر الحديث يستخلص من ذلك أن التقليد أو المأثور بمعناه المعروف لا وجود له فى الفنون و (الآداب) الحديثة إذ تقوضت هذه التقاليد إثر سلسلة من الثورات عرفت تحت أسماء المستقبلية Futurism والدادية Dadism والسريالية Surrealism والتعبيرية Expressionism وغيرها ، وكلها اتجاهات تمثل ما يسميه ريد بحق « العدمية الجمالية » Aesthetic nihilism . وكل ما له أهمية ووزن فى الفن الحديث الآن هو الذات Ego وما يتعلق بها . وربما كان السر فى ذلك هو أن التقاليد بما تتميز من قيود وقواعد يخضع لها الفنان لا تتفق وروح العصر الذى نشأ فيه الفنان المعاصر ، وفى هذا يقول ريد « تتطلب التقاليد ما يأباه الفنان الحديث : النظام ، والمطابقة ، والخضوع . وقد تكون نزعة كامنة فى نفس المرء أن يسعى للحصول على الطمأنينة وخدمة محو الذات اللتين تمنحهما التقاليد الفنية ، ولكنه لا يمكن أن يحصل عليهما فى عصرنا أو فى مستقبل يسهل علينا أن نتصور حاله » .

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أن الأدب والفن المعاصرين يهتمان بتصوير الحياة الحقيقية الكامنة فى نفس الإنسان لا الحياة الخارجية بمظاهرها الزائفة المتكلفة ممثلة فى الأدب والفن التقليديين اللذين كانا يفرضان قواعد وقوالب معينة ينبغى أن يتبعها الفنان أو الأديب.

ولست أجد فى هذا المجال عبارة أبلغ من عبارة الروائية المبدعة فرجينيا وولف فى سياق موازنتها بين الأدب التقليدى وبين الأدب الحديث ، أو

بالأحرى بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة :

« . . . فاذا كان الكاتب إنساناً حراً لا عبداً ، وإذا كان فى مقدوره أن يكتب ما يشاء . لا أن يكتب ما يتعين عليه ، ولو أن فى مقدوره أن يقيم عمله على أساس من مشاعره هو ، لا على أساس من العرف ، فلن تكون ثمة حبكة ، ولا كوميديا ، ولا مأساة ، ولا اهتمام بالحب أو الكارثة بالمعنى المأثور . . فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات الصغيرة (الكارتات) مرتبة ترتيباً منسقاً ؛ إن الحياة هالة وضاءة ، غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى نهايته . أو ليس مهمة الروائى هو أن يوصل إلينا تلك الروح المتنوعة المجهولة التى لا يحدها شىء، مهما يعرض علينا من زيغ أو تعقيد ، وبأقل قدر ممكن من العناصر الدخيلة والخارجية ؟ »

النقد الأدبى

وما دام مفهوم الفن والأدب قد تغير فى العصر الحديث فلا بد أن يتبع ذلك تغير فى طبيعة النقد الذى يتصدى لها وتغير فى موازين هذا النقد .

ويرى ريد أن هذا الوضع الجديد فى النقد الأدبى قد حدث كذلك نتيجة لتقدم علم النفس ، وبخاصة وسيلة التحليل النفسى التى يمكن أن تمدنا بتفسيرات وإيضاحات عن مشاكل متعددة مثل تحليل عملية الإبداع الفنى ، والتعمق فى الشخصية الفنية للأديب أو الفنان ، والسر فى إبهام الشعر المعاصر ، وعملية التذوق الفنى ، وكلها آفاق جديدة تفتحت أمام الناقد المعاصر ، وتقتضى منا أن نعيد النظر فى أحكامنا النقدية القديمة فى ضوء هذه النظريات النفسية . ونعرض فيما يلى لبعض هذه المجالات معتمدين فى فى دراستنا على مجموعة مقالاته فى النقد الأدبى .

طبيعة النقد

كان النقاد فيما مضى يلجئون فى إصدار أحكامهم على العمل الفنى إلى ذوقهم الشخصى الذى يعتمد أساساً على الأهواء والعواطف والاستجابات أو القواعد والأحكام المختزنة فى أذهانهم . ويستثنى ريد من هؤلاء النقاد كولريدج Coleridge الذى حاول أن يرتفع بالنقد الأدبى إلى مستوى « علم عقل » عن طريق ربط بما أسماه « العملية الفنية للفلسفة » ولما كان النقد لم يصل حتى وقتنا هذا إلى تعريفات واصطلاحات وحدود متفق عليها فليس لنا الحق فى أن نزعم بأنه قد وصل إلى مستوى العلوم الأخرى : غير أن علم النفس الحديث يستطيع أن يجيب إلى حد ما على بعض الأسئلة التى تراود أذهان النقاد فما يختص بالعملية الفنية . ولذا يوليه ريد اهتماماً كبيراً : وأول هذه الأسئلة هى كيفية تفسير التحليل النفسى لعملية الإبداع أو الإلهام الشعرى . وإذا كانت النظرية الكلاسيكية للإلهام أو الخبل العقلى التى قال بها أفلاطون قد سادت قروناً طويلة دون أن تجد لها تفسيراً فان ريد يقدم على هذه المحاولة مستعيناً بعلم النفس الحديث ، وبخاصة نظرية « الذات » الخاصة بتركيب النفس الإنسانية . فالمعروف أن فرويد يقسم نفس الإنسان إلى ثلاث مستويات من الوعى هى « الذات » Ego و« الذات العليا » Super Ego والـ «هى» Id وإذا كانت الذات هى العامل الأساسى لما يسميه فرويد مبدأ الحقيقة حيث تتجمع وتتوحد العمليات العقلية الأساسية ، أو بعبارة أوضح هى الجانب الشعورى من النفس الإنسانية ، فان الذات العليا هى بمثابة ضمير الإنسان الذى يمثل كل القيود الأخلاقية

التى يفرضها مجتمع ما على أفراده . أما الـ « هى » فتنزع إلى الحصول على احتياجاتها الغريزية وإرضائها جلباً للمتعة والسرور . « والعمل الفنى يستمد نشاطه وقوته النامضة من الـ « هى » التى تعتبر مصدر ما أطلقنا عليه اسم (الإلهام) » ومن ثم تضفى عليه الذات بناءه ووحدته ، وأخيراً توائم الذات العليا بينه وبين تلك الأيديولوجيات والمثل الروحية التى تختص بها . وإلى جانب هذا يعزى ريد أهمية التحليل النفسى بالنسبة للناقد إلى أنه يستطيع أن يجد فى الفن « نظاماً رمزياً » يمثل واقعاً محتجباً . وعن طريق هذا التحليل يمكن لهذا الواقع أن يشهد على صدق هذه الرموز وعلى أمانة وغنى ومدى إمكانيات العقل الذى يكمن وراء الرمز .

والرأى عندى أن هذا « التشريح » لعملية الإلهام والإبداع يميل إلى قتل روح العمل الفنى ، وبخاصة تلك التفرقة بين الفكرة التى تنشأ أساساً فى مجال الـ « هى » وبين ذلك البناء أو الوحدة التى تختص بها الأنا ، إذ أنهما يتمثلان فى مخيلة الفنان شيئاً واحداً لا يتجزأ عند عملية الخلق ، فالشاعر مثلا يتخيل فكرة القصيدة أو « يستلهم » القصيدة ملتحمة التحاماً عضوياً بشكلها وبنائها ، أى بألفاظها وأوزانها وإيقاعاتها ، ولا يستطيع أن يقول إن هذا « الإلهام » يمكن أن أعطيه شكل مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة . وهكذا الحال مع الروائى والكاتب المسرحى . ولذا غالباً ما تجئ « مسرحة » قصة من القصص أو خلق رواية طويلة من قصة عملية مسخ للعمل الفنى . ولذا فانى أوثر أن آخذ بنظرية كروتشى التى تقول بأن العمل الفنى هو معرفة أولية أو حدسية خرجت إلى حيز التجسيم ، وأن تحليل العمل إنما يقضى على روحه « فذلك الذى يشرع فى التفكير علمياً قد كف سلفاً عن التأمل جمالياً » مثله مثل من يجزئ الكائن الحى إلى قلب وعقل وأعصاب وغيرها فيحيله إلى جثة هامدة .

ومهما يكن من أمر فان علم النفس الحديث ، كما يقول ريد ، استطاع أن يزود النقد بتفسيرات كثيرة لمشاكل فنية لم يكن للنقد حيلة فى تفسيرها مثل مشكلة هاملت التى حار النقاد فى تفسير كنهها حتى جاء الدكتور جونز فرأى أن وراء تردد هاملت تكمن « عقدة أوديب » إذ أن الصراع العقلى والمظاهر السلوكية الغريبة التى تتسم بها تصرفات هاملت طوال المسرحية يمكن تفسيرها على أنها نتيجة لنزعات شهوانية مرضية مكبوتة عاناها فى طفولته وأثارها مقتل والده وظهور منافس له هو كلوديوس وليس هذا فحسب ، بل إن شكسبير نفسه ، فى رأى الدكتور جونز ، كان بتعبيره عن هاملت إنما « ينفس » عن ذلك الصراع الذى كان يدور فى عقله هو نتيجة لمعاناته لنفس العقدة ، وهى حالة شبيهة بحالة د. هـ. لورانس فى رواية « أبناء وعشاق » Sons and Lovers

شخصية الفنان

ويتصل بعملية الإبداع الدور الذى تلعبه شخصية الفنان فى عملية الخلق أو مايسميه ريد « الوظيفة الإبداعية للشخصية » ، وهو يورد ما قاله إليوت فى هذا الخصوص : « ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها ، بل واسطة medium معينة ، لا تعدو أن تكون واسطة ، وليست شخصية ، تمتزج فيها

الانطباعات والخبرات بوسائل فريدة غير متوقعة . ورب انطباعات وخبرات تعد هامة بالنسبة للشخص لا تحتل مكاناً فى شعره ، وقد تلعب الانطباعات والخبرات التى تصبح ذات أهمية فى الشعر دوراً لا يكاد يذكر فى حياة الشخص ، أى فى شخصيته » ولكن ريد يأخذ على إليوت أنه لم يحدد على وجه الدقة ما يعنيه « بشخصية الشاعر » رغم أنه يهاجم هذا اللفظ . وعلى كل يؤكد ريد أن النقد ينبغى ألا يهتم بالعمل الفنى فى حد ذاته فحسب ، بل يجب أن يهتم كذلك بعملية الخلق نفسها ، بحالة الكاتب العقلية لحظة الإبداع الفنى . وفى ضوء نظرية فرويد سالفة الذكر يحاول ريد تعريف « الشخصية الفنية » فيقول إن الأنا أو الذات يصح أن نطلق عليها « التعريف الأولى للشخصية » أما الـ « هى » التى تضم مجموعة الغرائز والانفعالات التى نكبتها فى العادة فهى الناحية « اللاشخصية » من الأنا . وطالما أن الأنا هى مركب من الأحاسيس تتولد عن الخبرة الواعية ، فإن حكمنا ليس مفروضاً على الأحاسيس من الخارج بل ينبع من تاريخ أحاسيسنا التى تقوم باختيار هذا الحكم . وفى حالة النشاط الإبداعى الحقيقى « يقف الكاتب وجهاً لوجه أمام شخصيته ، إذا أمكن هذا القول » ولذا يرى ريد أن الموهبة الأساسية للكاتب هى الوعى بشخصيته ، والقدرة على تنمية نشاطاتها الكامنة ، « دون انفصام أو ثورة داخلية » .

وأهم ما يميز فناناً عن فنان آخر ليست حالاتهما العقلية أو وسائلهما العقلية ، بل الاختلاف فى توزيع النمو الإحساسى لديهما . وهنا يتفق مع إليوت فى أن « الشاعر ليس لديه « شخصية » يعبر عنها ، بل واسطة معينة ، لا تعدو أن تكون واسطة » .

آراؤه فى الشعر

وما دمنا بصدد الحديث عن شخصية الشاعر فإن ريد يتعرض فى مقالاته النقدية لقضايا الشعر مثل اللغة الشاعرية وبناء القصيدة وطبيعة الشعر الميتافيزيقى والخبرة الشعرية ، ثم الإبهام فى الشعر . ويهمنا فى هذا المجال تلك الظاهرة الأخيرة الشائعة فى الشعر المعاصر ، إذ يؤكد ريد القيمة الإيجابية للإبهام والغموض فى الشعر ، ويعيب على هؤلاء الذين يتوقعون من الشاعر المعاصر البساطة والوضوح التامين والذين يحاولون استخلاص المعنى من القصيدة دون النظر إلى المقومات الأخرى التى تجعل منه شعراً مثل اللفظ والإيقاع والصورة وغيرها.

وإذا كان الشعر التقليدى قد توفر فيه شىء من الغموض نتيجة للتركيز وحدة الشعور فإن الشعر الحديث قد أوغل فى هذا الغموض نتيجة لأن الشاعر قد تعدى مرحلة البحث عن المجاز الذى كان الوسيلة العادية للتعبير بالنسبة للشاعر إلى وسيلة أخرى : الصورة .

ويستشهد ريد بقول الشاعر الفرنسى بول ريڤيردى

بيير دانينوس..
تحت درجة ٣٦

فى يناير الماضى ، أصدرت دار هاشيت كتاباً جديداً للكاتب الساخر بيير دانينوس عنوانه Le 36e dessous

وقد حقق الكتاب منذ نشره أرقاماً خيالية فى البيع فاقت أرقام توزيع كتابه الأسبق « مذكرات الماجور طومسون » الذى نقله إلى العربية الدكتور ثروت عكاشه . . بل إن عدد الخطابات التى تسلمها المؤلف قد فاقت التصور ، وأغلبها من أناس محطمين نفسياً وصحياً وقد كتبوا إليه طالبين النصيحة للعلاج ، أو للتحرى عن اسم دواء لشفائهم من الأمراض المستعصية .

ومن عادة بيير دانينوس Pierre Daninos أن يقول دائماً لأصدقائه « أنا لست أكثر من جهاز تسجيل من دم ولحم . . ومادة كتبى أستمدها دائماً مما أسمعه حولى » .

Paul Reverdy بأن الصورة عبارة عن «إبداع خالص للعقل لا يمكن أن تنبعث عن الموازنة (بين شيئين)، بل بالجمع بين حقيقتين متباعدتين ... ولا تعد صورة من الصور مدعاة للدهشة والعجب لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن تداعى الأفكار فيها قصى ودقيق». كما يتفق ريد مع الفيلسوف هنرى برجسون فى وصفه للنشاط الشعرى وفى أن الكاتب الملهم يمتد بهذا النشاط فيما وراء منطقة الأفكار والألفاظ التى يعبر فيها الناس عن العمليات الفكرية العادية، ذلك لأن الشاعر

«يحل متناقضات الحياة التى يمارسها فى الخيال، وبهذا يعرض أكثر الأشياء مفارقة لضوء يصهرها جميعاً فى وحدة متكاملة».

وهذا هو ما يطلق عليه اليوت اسم «الوحدة فى التنوع» Unity in Diversity، وهو رأى لا يخرج فى مجمله عن رأى المحدثين من الشعراء على النحو الذى تناولناه فى مقالتينا عن «ملامح الشعر الغربى المعاصر» و«لوى ماكنيس وموجة الشعر الجديد». وعلى هذا يتطلب الشعر الحديث من قارئه صفات ترتفع إلى مستوى الجهد والحرص والحماس التى يبذلها الشاعر، كما يتطلب منه فضائل الصبر والمثابرة والاستعداد لبذل الوقت، إلى جانب التركيز والاهتمام البالغين.

وبعد، فهذه لمحة عن نشاط هربرت ريد الفكرى، وإذا لم يكن له فضل الابتكار فيكفيه فخراً نشر أفضل ما أنتجته قرائح الفلاسفة، والمفكرين والفنانين من آراء، وهو بهذا يسهم بنصيب وافر فى التوعية بنظريات ومفاهيم لم يكن ليسهل فهمها على أبناء الجيل المعاصر.

على جمال الدين عزت

وشاء سوء حظه أن يصاب بانهيار عصبى. ولما ظهرت عليه أول الأعراض، وضع وصلة الكهرباء – أى أمسك القلم والورقة – وهكذا حصل على أول تسجيل حى لأعماق النفس البشرية، أو كما يسمى كتابه إلى «تحت درجة ٣٦».

وهكذا وصل بقارئه إلى الأعماق بعد أن تخطى درجة درجة كل أعراض المرض وجرب كل العلاجات.

ويعرض لنا دانينوس فى سخرية لاذعة شيئاً من المتاعب التى يعرفها المريض بالانهيار العصبى، خاصة فى الصباح بعد ليل طويل ملىء بالأفكار المزعجة واليأس القاتل والأوهام الرهيبة، ويروى لنا بالتفصيل أعراض القلق العاصف بعد قراءة صفحة الحوادث بجريدة الصباح أو بعد الاستماع إلى أغنية مثيرة أو إلى تعليقات الأصدقاء.

ومرة ثانية، جهز الكاتب آلة تسجيله ليلتقط أصوات أصدقائه:

– أيها الصديق، لا تبال بأى شىء ... مارس الرياضة أو اذهب إلى الجبل

ونصحه صديق آخر بممارسة اليوجا، وآخر بأخذ حمامات الطين .. ثم صديق ثالث ينصحه باللغة اللاتينية، إذ قال له:

«ميا كوليا»، وهو تعبير معروف فى الصلوات الدينية عند الفرنجة، ومعناه «أنها خطيئتى» – ذلك لأن الصديق مقتنع بأن المرض والخطيئة شىء واحد، وأن الجسد يشكو عندما تضعف الروح، وأن الأمراض جميعها نتيجة لازمة للتفاهات التى نغرق فيها حياتنا، وهى الثمن الذى يدفعه الفرد عن الخيانات والتواءات التفكير والجبن والخديعة. عندئذ نستمع إلى دانينوس وقد جلس على كرسى الاعتراف، ونعيش مع خطاياه وهو طفل صغير يذهب إلى المدرسة الابتدائية، ثم وهو جندى، وأخيراً وهو كاتب طبقت شهرته الآفاق.

وحدثه آخرون عن ضرورة تغيير الهواء. وهنا مرة أخرى نجرى معه فى زيارة خاطفة إلى أرلنده ثم إلى النمسا. وبينما هو يتنقل من مكان إلى آخر، وقد حمل جهازه على كتفه، يصف لنا بالتفصيل أنواعاً كثيرة من العلاجات التى جربها، مثل الابرة الصينية، والوصفات البلدية، وزيارة الطبيب «المودرن» الذى يكشف على مرضاه وهو يحدثهم عن آخر فيلم لجودار، غير أنه قبل الكشف لا ينسى أن يقبض ١٥٠ فرنكاً أجراً للزيارة!

وانتهت رحلة دانينوس مع المرض، وخرج من نفق التجربة القاسية إلى النور بعد أن حكى لنا حكايته فى تواضع كبير وحياء باسم. ويقول البروفسور ديلاى بعد قراءة هذا الكتاب: «لا شك فى أن الضحك هو أحسن طبيب لأمراض النفس».

● الشعر عند عبد الرحمن شكرى ليس رحلة إلى عالم التفكير وحسب ، وإلا كان ضرباً من الكلام الجاف الذى لا يحرك نفساً ولا يهز عاطفة ، ولكن الشعر — مهما اختلفت أبوابه — لا بد أن يكون ذا عاطفة .

● لعل شكرى أول من نبه من شعراء العرب ومفكريهم إلى قيمة الشاعر وقيمة رسالته فى الحياة فوسع من نطاق هذه الرسالة حتى جعلها تشمل العقل البشرى ونفس الإنسان من حيث هو إنسان .

● ليس الشعر كذباً ، بل هو منظار الحقائق ومفسر لها ، وليست حلاوة الشعر فى قلب الحقائق ، بل فى إقامة الحقائق المقلوبة ، ووضع كل واحدة منها فى مكانها .

عبد الرحمن شكرى .. شاعر الفكر والعاطفة

يظلم الذين يقولون إن عبد الرحمن شكرى كان شاعر الفكر ، يكتب للعقل البشرى ، وأن نزعة التفكير كانت غالبة على أكثر ما نظمه من شعر . والذين يزنون الأمور بميزان العدل والتقدير سينتهون معنا إلى أن الفكر والعاطفة قد التقيا فى شعر عبد الرحمن شكرى ، واجتمعا فيه على سواء . ولا نجد أصدق من الرجل نفسه يحدثنا فى مقدمة الجزء الثالث من ديوانه عن « العاطفة فى الشعر » فيؤكد أن الشاعر الكبير ليس قصاراه أن يتحدث إلى عقول الناس ، ولا يكتفى بأفهام الناس ، بل هو الذى يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم . والشعر عند عبد الرحمن شكرى ليس رحلة إلى عالم التفكير وحسب ، وإلا كان ضرباً من الكلام الجاف ، الذى لا يحرك نفساً ، ولا يهز عاطفة ، ولكن الشعر — مهما اختلفت أبوابه — لا بد أن يكون ذا عاطفة .

ولقد غلبت اطلاعات شكرى وقراءاته الواسعة على نفسه الشاعرة ، ولكنه فطن كشاعر مرهف الحس ، رقيق الشعور إلى أن عمق التفكير لا يغنى عن العاطفة شيئاً ، فحاول أن يؤكد هذا المعنى غير مرة ، بل أبرزه واضحاً جلياً فى المقدمة الموجزة الرقيقة لديوانه الثالث الذى جعل عنوانه «أناشيد الصبا»

الفكر والعاطفة

ولم يفهم عبد الرحمن شكرى العاطفة على أكثر وجوهها سذاجة ، ولم يؤمن بشعر العواطف على أنه صف كلمات ميتة تدل على التوجع ، أو ذرف الدموع.. فثل هذه العواطف الطفولية لم يكن شكرى يقصدها ، ولا حاولها مرة فى مجالات شعره . ولكنه قصد شعر العواطف الذى « يحتاج إلى ذهن خصب ، وذكاء



محمد عبد الغني حسن

وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها ، وتحليلها ، ودرس اختلافها وتشابهها ، وائتلافها وتناكرها ، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها ، وكل ماتوقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس .

فنحن هنا أمام عاطفة ذكية بصيرة واعية عارفة محللة ، ولسنا أمام عاطفة غبية عمياء تكتفى فى الحزن — مثلا — بسقوط الدمعة أو انهمارها . ومثل هذه العاطفة القانعة الراضية بمظهرها لا تحرك فى نفس المرء المعانى الكبيرة التى يجب عليه أن يسعى وراء استكناه أسرارها . أما العاطفة التى كان يريدنا عبد الرحمن شكرى على تربيتها ، فهى العاطفة المتوثبة الطلعة . وما أصدقه وهو ينصح الشاعر بأن يعود نفسه البحث فى كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه .

وليس الفكر والعاطفة بمنفصلين عند الشاعر شكرى ، وعنده أن كل قصيدة لا بد أن تشتمل على شيء من الفكر وشيء من العاطفة ، وعنده كذلك أن الشاعر لا بد أن يشتمل شعره على نوع من الفكر ونوع من العاطفة . وليس عنده بالقسمة السواء أن يقسم الشعر إلى شعر عاطفة ، وشعر عقل . فقد كان — رحمه الله — يعد ذلك من غرائب المغالطات (إذأن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير . وبعض شعر الشاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم ، وفى بعضه تكون أقل وضوحاً) .

وقد يكون بعض فنون القول فى الشعر أكثر استلزاماً للعاطفة من بعض ، فتظهر فى باب من الشعر أكثر وضوحاً وتميزاً منها فى باب آخر ، فالغزل — مثلا — يستلزم نوعاً خاصاً من العاطفة غير العاطفة التى تبعث على خواطر الحكم والوعظ .

وجميل جداً أن لا يجرد عبد الرحمن شكرى خواطر الحكم الشعرية من العاطفة ، فهو يصرح هنا بأن لها نوعاً خاصاً من العاطفة غير ما يتطلبه الغزل ، واختياره لبواعث الحكم والوعظ فى الشعر على ما فيهما من جفاف وبعد مظنة عن العاطفة ، وقرب من التقريرية التجريبية ، يدل على قصده أن يبرز دور العاطفة حتى فى أكثر المواطن بعداً عنها .

ويعلق عبد الرحمن شكرى أهمية كبيرة على صدق العاطفة . فكلما كانت العاطفة أصدق كان الشعر أقوى وأقرب إلى الفطرة .

ويعين على صدق العاطفة فى نفوس الشعراء صدق الحياة نفسها عندهم ، وكبر النفوس ذاتها ، وعدم فسادها بعوامل طارئة كالترف والضعف . وهو يرى بحق أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن جاء بعدهم ، ويعلل ذلك بأن النفوس كانت كبيرة ، والعواطف قوية لم يتلفها الترف والضعف وغيرهما من العوامل التى تسربت فى بداية الانحلال فى العصر العباسى وما تلاه من عصور حيث أولع الشعراء بالعبث والمغالاة الكاذبة ، والمغالطات ، والتلاعب بالألفاظ ، والخيالات الفاسدة .

وعلى الرغم من اهتمام عبد الرحمن شكرى بالعاطفة والخيال فى الشعر فإنه لم يغفل جانب التفكير فيه ، بل إن هذا الجانب قد برز فى أكثر شعره بروزاً ظاهراً . . إلى حد أنه قد أحال العاطفة فى الشعر إلى نوع من البحث والتساؤل وارتياد آفاق النفس الإنسانية وكشف مجاهيلها ، وما أصدقه وهو يعبر عن هذا المعنى تعقيباً على جواب أجاب به الشاعر الإنجليزى «وردزورث» عن رأيه فى شعر أحد الشعراء ، فيقول : «فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها» .

وحكمة الشاعر التى هى خلاصة تجاربه وثمرة خبراته فى الحياة لا تظهر على كمالها وخير أحوالها إلا حين ينضجها الشعور و «التفكير» ، أما الحكم المستمدة من بطون الكتب ، وأفواه العامة والتى يصوغها بعض الشعراء شعراً — أو نظماً — دون أن يحسوا لذعها فى أذهانهم ، أو يشعروا بقيمتها فى وجداناتهم فهى حكم ميتة .

وإذا كان شكرى قد أكد فى موضع أن الشعر — مهما اختلفت أبوابه — لا بد أن يكون ذا عاطفة ، فإنه قد أكد فى موضع آخر أن شعر الشاعر — مهما اختلفت أبوابه — ينبئ عن نصيبه من التفكير . والشاعر الكبير عند عبد الرحمن شكرى هو الذى يعلو فوق أحداث زمانه ، فيطل عليها من مربأ عال ولا يكتفى بأنه عائش فى جو الحوادث اليومية خائض غمراتها ، ولكنه «يحلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه ، ثم ينظر فى أعماق الزمن آخذاً بأطراف ما مضى وما يستقبل ، فيجئ شعره أبدياً مثل نظرته ، وهو الذى يلج إلى صميم النفس فينزع عنها غطاءها ، وهو الذى إذا قذف بأشعاره فى حلق الأبد ساغها . . . » .

وظيفة الشعر ورسالة الشاعر

ولقد كانت نظرة الشاعر شكرى إلى أحداث الحياة من هذا المطل العالى أكثر ابتعاثاً بالطمأنينة والسكينة إلى نفسه وإلى نفس كل مكروب . وقد أراحه هذا التحليق من كثير مما يكرب النفس من الحزن والأسى على الفائت من بهاء الحياة . فليس هناك معنى لأن نتطلب ربيعاً دائماً من الحياة ، لأن جمال الكون يكمن فى تجديد وجهه بهذا التغيير والتقلب الذى نأسى من أجله . وقد عبر عن هذا المعنى فى قصيدته «بهاء الحياة» حيث يقول :

كم أسينا على زوال بهاء
كان أنساً ، وكان للنفس أهلا
ووددناه خالداً ليس يفنى
فنرى الزهر فى الحدائق حولا
ونرى بهجة الربيع دواماً
ليس يفنى الربيع ضوءاً وظلا
ونرى عارم الشباب جديداً
أبداً سادراً إذا الشيخ غلا
ونرى كل ما نود ونهوى
خالداً لا يزول رسما وشكلا
فأسينا إذ الفناء طريق الحـ
ـسن والعيش يتبع اليوم ليلا
كل آن يجدد الكون وجهاً
من حلاه يحلو إذا الرث ملا
لذة العيش فى التقلب فى العيـ
ـش ، ونيل الجديد حلوا ، محلى

وما ونى الشاعر عبد الرحمن شكرى عن التنبيه على قيمة الفكر والتفكير للشاعر ، فهو لا يرى تعطيل هذه الملكة التى يجب أن تستغل عند الشعراء الحقيقيين أحسن استغلال ولعله أول من نبه من شعراء العرب ومفكريهم إلى قيمة الشاعر وقيمة رسالته فى الحياة ، فوسع من نطاق هذه الرسالة حتى جعلها تشمل العقل البشرى ونفس الإنسان من حيث هو إنسان ، لا من حيث انتماؤه إلى قوم بعينهم ، أو إلى زمان بعينه . ولقد كان كلامه فى هذا جديداً على الأذن

العربية التي لم تسمع مثل هذا الكلام حتى منذ الفصل الجيد الذي كتبه مؤرخنا عبد الرحمن بن خلدون في صناعة الشعر ووجه تعلمه ، فان ابن خلدون لم يتفطن إلى رسالة الشعر إلا على مفاهيم القدماء وطرائق تفكيرهم وحتى الشيخ حسين المرصفي — صاحب الوسيلة الأدبية التي قرأها عبد الرحمن شكرى وحفظ كثيراً من نماذجها الرفيعة — لم يأت في كلامه عن الشعر بجديد ، فساق كلام ابن خلدون معجباً به حيناً ، ومعقباً عليه في بعض الحين . أما عبد الرحمن شكرى فقد سبق الناس في العقد الثاني من القرن العشرين إلى الإتيان بكلام جديد جيد عن الشعر والعاطفة والخيال والتوهم ومذاهب الشعر ورسالته والنقل والاحتذاء فيه ، والذوق والأساليب الشعرية وغيرها من أشباه هذه الموضوعات التي كان يكتب فيها الأدباء مقلدين ، فكتب فيها صاحبنا مبتكراً ومجدداً وسابقاً .

والحق أن الناس في سنة ١٩١٦ حينما أصدر عبد الرحمن شكرى الجزء الخامس من ديوانه وعنوانه « الخطرات » لم يكن قد طرق أسماعهم مثل هذه العبارة التي جاءت في مقدمته عن الشعر ومذاهبه :

(وينبغي للشاعر أن يتذكر — كي يجئ شعره عظيما — أنه لا يكتب للعامة ، ولا لقرية ، ولا لأمة ، وإنما يكتب للعقل البشرى ، ونفس الإنسان أين كان . وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه ، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر . وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولا لأمته المتأثر بحالها ، المتهيئ ببيئتها . ولا نقول إن كل شاعر قادر على أن يرقى إلى هذه المنزلة ، ولكنه باعث من البواعث التي تجعل شعره أشبه بالمحيط ، إن لم يكن محيطاً ، منه بالبركة العطنة في المستنقع الموبئ . ويمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى ، الذى يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل إحساس . . .) فليس هنا تفكير وحسب ، ولكنه شره إلى التفكير . .

ولقد كان عبد الرحمن شكرى صادقاً مع نفسه ، وصادقاً مع تلك الموازين التي وضعها للشاعر الكبير ، فقد كان شعره مملوءاً بالتفكير ، بل كان شعره داعياً إلى التفكير حتى في مقامات العواطف التي لم يرض منها بالكلمات الميتة ، ولكنه حثها على البحث وإثارة الأسئلة التي تشرح عواطف النفس ، وتحللها ، وتتقصاها إلى أبعد غاياتها .

ولعل عبد الرحمن شكرى هو أول من صحح القول بالكذب في الشعر وعذوبته . فقد حمل حملة غير هينة ولا رفيقة على من يقولون بأن حلاوة الشعر تكمن في قلب الحقائق ، وفي إخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل . فالخيال عنده في الشعر جميل ومطلوب ، ولكنه لا يجوز أن يستحيل إلى « توهم » وكان مما قاله عن هؤلاء الواهمين : « ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشعر نوع من الكذب . وليس أدل على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب . فليس الشعر كذباً ، بل هو منظار الحقائق ، ومفسر لها . وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق ، بل في إقامة الحقائق المقلوبة ، ووضع كل واحدة منها في مكانها . . » .

ومن هذه النظرة المستقيمة إلى وظيفة الشعر كانت سخرية عبد الرحمن شكرى بالنماذج المصبوبة ، والقوالب المحفوظة في أبواب الشعر من حب ورثاء ومدح وغيرها ، فاذا أراد المتأخرون وصف الحب أداروا كلمة الدمع في أشعارهم ، وبالغوا في كثرتها حتى جعلوها تغني عن المطر . . . وجعلوا البحر قطرة إذا قيس إليها . . . وأن الحب أضناهم حتى صارت أجسامهم أقل من القليل ، فيخشى عليها أن تطير مع الهواء لشدة نحولها . . . وإذا أرادوا الرثاء زعموا أن السماء كادت تسقط حزناً عليه ، وأن سواد الليالي هو ثياب الحداد المتشحة بها حداداً عليه ، وأن القبر لا يسعه لأنه بحر . . . وإذا أرادوا المديح

قالوا لممدوحهم إن وجهك قمر ، ولحيتك ذهب يطرز هذا القمر ! وأن الدنيا لو دخلت صدرها لوسعها لرحابته . . . وأخذ شكرى يعدد كثيراً من هذه النماذج السخيفة التى أسماها هراء ، وجعلها دليلا على فساد الذوق .

وهكذا قوم الشاعر عبد الرحمن شكرى نظرات الناس إلى « الخيال » فى الشعر ، فرفض الخيال المستحيل وأبى فى التشبيه الإتيان بموصوفات بعيدة عن مجال النفس البشرية وعقل الإنسان ، وأكد أن الوصف الذى استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته ، وإنما يطلب لعلاقة الشىء الموصوف بالنفس والعقل ، وكلما كان الشىء الموصوف ألصق بالنفس ، وأقرب إلى العقل كان حقيقياً بالوصف . ولم يجعل الشاعر عبد الرحمن شكرى رحلة الشاعر إلى الخيال رحلة إلى عالم مقلوب الأوضاع ، وإنما هى رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من عالمنا الأرضى ،

« رحلة إلى عالم يحس المرء فيه لذات « التفكير » أكثر مما يحسها فى هذا العالم الأرضى . . . » .

قضية الاطلاع

و « التفكير » عند عبد الرحمن شكرى قد يأتى من داخل النفس وحبها للاستطلاع وارتياد ما ليس بمرتاد ، وإثارة الأسئلة التى تلقى على العقل منافذ جديدة . ولكنه لم يغفل أثر « الاطلاع » فى تنمية الفكر وإمداده بالروافد الكثيرة التى تجعله متجاوباً مع تيار الحياة المتدفق . ومن هنا أوجب عبد الرحمن شكرى على الشاعر العربى الذى يريد أن يكون شاعراً حقيقياً أن يقرأ آداب الأمم الأخرى ، فإن قراءتها تكسبه جدة فى المعانى وتفتح أمامه أبواب التوليد . ولا يكتفى شكرى من الاطلاع بأيسر مطلوب ، ولكنه يدعو إلى « الشره » فى التفكير والإحساس . وقد يكون الشره مكروها فى كثير من مطالب الحياة ، ولكن الشره فى التفكير والإحساس هو المزية التى يفضل بها شاعر شاعراً . ولما كان الاطلاع الكثير قد يكون مظنة « النقل » ومزلقة إليه ، فإن عبد الرحمن شكرى يحذرنا من هذا الخطر الذى قد يقع فيه مدمنو الاطلاع . وهو هنا يريد من الشاعر أن يكون أصيلا مجدداً مبتكراً حيوى التفكير . ولا بأس أن ننقل بعض ما قاله فى هذا السبيل : « . . . فإن الشاعر الكبير كى يعبر عما فى نفسه من العبقرية تمام التعبير — حتى لا يبقى بعضها مكتوماً مجهولا — لا بد أن يجدد ذهنه دائماً بالاطلاع ، وأن يحرك به نفسه ، وأن ينوع من ذلك الاطلاع ، فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى ، فإن مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس آداب العناصر الأخرى التى عمرت العالم ، وأنشأت لها حضارة وعلوماً وفنوناً . فإن درسها يوسع عقولنا ، ويجدد آمالنا وقوانا ، ويهيئ وحى ذكائنا ، ويعلى خيالنا . ولكن ينبغى أن لا نكون ناقلين ، بل ينبغى أن نكون مفكرين باحثين فيها . . . » .

ولم يدع عبد الرحمن شكرى قضية « الاطلاع » وضرورته للشاعر دون أن يمحصها بحثاً ، ويستوفيها شرحاً . ولعله أراد بهذا التوكيد المتكرر للقضية أن يبين ما بين الاطلاع والاحتذاء من خط فاصل .

فقد كان يخشى أن تجره كثرة الاطلاع إلى ما لا تحمد مغبته من النقل والمحاكاة التى تفتقد فيها الأصالة ، وتضيع معها معالم الشخصية . ولم يقف صاحبنا بالحاجة إلى الاطلاع عند حد ، فإن النفس كالينبوع والاطلاع هو تلك الآلة التى يرفع بها ماء ذلك الينبوع إلى الربى والمشارف وأعالى الأماكن .

وكثيراً ما كان يخشى أن يأسن ماء المعارف فى النفس البشرية إذا لم يجدده الاطلاع الدائم . وعباراته هنا أولى بأن تقتبس حتى لا يفقدها التصرف بعض أقدارها الحقيقية التى أراد أن ينزلها منازلها . وعلى الرغم من كثرة ما أداره من القول فى أثر الاطلاع فى الشاعر وأهميته له فى أكثر من موطن من مقالاته

فى المقتطف والرسالة ومقدمات دواوينه نراه قد أجاد التعريف به فى العبارات التالية : « الاطلاع شراب روح الشاعر ، وفيه ما يوقظ ملكاته ويحركها ، ويلقح ذهنه . ونفس الشاعر ينبوع ، والاطلاع هو الآلة التى يرفع بها ماء ذلك الينبوع إلى الأماكن العالية . والشاعر فى حاجة إلى محركات وبواعث ، والاطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث . والأديب الذى لا يغرم بالاطلاع كالماء الأجن العطن الذى لا يحركه محرك . وإنما عمل الشاعر فيما يطلع به عمل النحل فى قول أبى العلاء المعرى :

والنحل يجنى المر من نور الربى
فيصير شهداً فى طريق رضا به

فالعالم الماهر يخرج من الجيد جيداً ، ولكن العبقرى يخرج أيضاً من الردئ جيداً . . . » .

والاطلاع هو نتيجة لعوامل قد تسود فى عصر فيبدو أثره فى نتاجه ونتاج شعرائه بخاصة . وقد تقل أو تنعدم فى عصر آخر فيبدو العصر كله ضحلا خاوياً مجدباً فى التراث الإنسانى المشترك . وليس من الضرورى أن يكون الاطلاع دراسة منهجية تلقن فى المدارس . فالعصر الجاهلى فى الأدب العربى لم يكن فيه مدارس نظامية منظمة . ولكن على الرغم من ذلك ظهر أثر الاطلاع فى أكثر شعرائه الذين لم ينعزلوا عن العالم الحضارى المحيط بهم . فالشاعر الحكيم زهير بن أبى سلمى وسع دائرة اطلاعه بتجاربه وخبراته . وامرؤ القيس أفاد من علاقته بالحضارة البيزنطية ، وعدى بن زيد العبادى قد هيأ له مقامه على حدود الدولة الفارسية واختلاطه بالجوالى الفارسية النازلة على التخوم فرصة الالتقاء بثقافة فارسية عرف كيف يفيد منها فى تجديد الينبوع الشعرى فيه . ولما راجت الحركة العلمية فى العصر العباسى تأثر بها شعراء من أمثال أبى العتاهية وابن الرومى والمتنبى والشريف الرضى وأبى العلاء المعرى ، وبدا هذا التأثر واضحاً فى أشعارهم كل الوضوح . فلما غشيت البلاد العربية سحابة من الجهل بعد عصور الضعف والانحلال والتقسيم وغارات المغيرين عليها فسدت آداب اللغة العربية وفسد تبعاً لذلك الذوق الشعرى .

ولا يفيد « الاطلاع » الشاعر إلا من حيث إمداده بالمعانى المتجددة ، والخيال المبتكر الواقف موقفاً غير مقلوب ولا منكوس ، وتهيئة الطبع . أما محاولة انتقاء الأساليب واحتذاء قوالبها المألوفة والصب على غرارها فذلك دليل على عدم تهيؤ الطبع واستعداد الفطرة ، كما يدل على خلو الأعصاب من النغمة ، والقلب من « العاطفة » .

ولقد بدا أثر « الإطلاع » واضحاً فى شعر عبدالرحمن شكرى منذ شدت لهاته بالشعر فى أول دواوينه ، ولفت إليه أنظار الأدباء والنقاد بما فى شاعريته من أصالة الطبع ، والبعد عن الصنعة والمحاكاة التى كانت تظهر واضحة فى مثل شعر حافظ إبراهيم . فقد كان حافظ إبراهيم طول حياته وعهده بالشعر أسلوبياً يعنى بالديباجة والتحبير ورنين الألفاظ التى قد تكون مفصلة على غير قدها . . أما عبد الرحمن شكرى فلم يكن اللفظ عنده هو صاحب المحل الأول ، ولم يكن إلا وسيلة للتعبير عن المعانى .

ولم يفت ناقداً مثل المازنى — وكان زميلا لعبد الرحمن شكرى فى مدرسة المعلمين العليا ومتأثراً منهجه ومتوجهاً بتوجهاته — أن يشير إلى ما بين حافظ إبراهيم وعبد الرحمن شكرى من فروق جوهرية . ولم يفته — وهو فى معرض الموازنة بين هذين الشاعرين المتناقضين — أن يشير إلى قوة « التفكير » عند شكرى وإلى ضحل الينبوع عند حافظ إبراهيم . ويقول فى هذا الصدد : « أما شكرى فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ، ولا يصو به إلى أعمق من قلبها ، ذلك

دأبه ووكده . وهو لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه ، بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد ، وأن يفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر ، وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر ، وافترار ضوء القمر على مكفهر القبور ، ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور ، وأن ينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر وأن يشعرك هزة الحنين ، ودفعة اليأس والأمل ، وأن يغوص بك فى لجج « الفكر » ليكشف لك عن معان لا يدركها التعبير ، ويتناول أبسط معانى الطبيعة والعقل ، وأشدها ارتباطاً بالحياة ، واتصالا بالنفس ثم يصوغ لك منها شعراً نقى المستشف ، كثير الماء ، جم المحاسن . . . . » .

وتتأكد قضية « الاطلاع » عند الشاعر عبدالرحمن شكرى بما ذكره هو وأشرنا إليه من كلامه ، كما تتأكد بالرجوع إلى شعره ومنابع وحيه ، ومصادر إلهامه ، وسنعود إلى هذا عما قليل . على أننا لا يفوتنا فى هذا المعرض أن نشير إلى ما قاله عنه المرحوم عباس محمود العقاد فى هذا الشأن حيث قال من مقال له فى مجلة الهلال : « عرفت عبد الرحمن شكرى قبل خمس وأربعين سنة ، فلم أعرف قبله ولا بعده أحداً من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعاً على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية ، وما يترجم إليها من اللغات الأخرى . ولا أذكر أنى حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت منه علماً به وإحاطة بخير ما فيه . وكان يحدثنا أحياناً عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها ، ولا سيما كتب القصة والتاريخ . وقد كان مع سعة اطلاعه صادق الملاحظة ، نافذ الفطنة ، حسن التخيل ، سريع التمييز بين ألوان الكلام » .

الشعر والثقافة

والعجيب فى قضية التأثر بالفكر والاطلاع عند الشاعر عبد الرحمن شكرى أنه لم يحاول مرة واحدة إخفاء آثار الفكر ، التى أفادها من قراءاته الواسعة ، فى قصائده . فهو يرد كل فكرة أفادها إلى صاحبها الأول ، ولا يحاول أن ينسب لنفسه فضلا ليس له .

ففى بحث جيد له عن « الشعر والثقافة » نشر بعدد يوليو من مجلة المقتطف سنة ١٩٣٩ يصرح بمصادر ثقافته ومناهلها ويكشف عن أثر ذلك فى جمهرة كثيرة من قصائده المشهورة ، فقصيدة « الحق والحسن » التى نشرت فى المقتطف كانت تعبيراً عن الصراع العنيف الذى قاساه « تولستوى » بين نشدان الجمال الفنى والحقيقة الروحية ، والذى دعاه إلى رفض كثير من مظاهر الفنون والآداب حين ألف كتابه عن « الفن » . وقصيدة « حواء الخالدة » التى نشرت بمقتطف أبريل سنة ١٩٣٨ كانت آية إعجاب بوصف الكاتب جوزيف كنراد لسحر امرأة فى قصته التى عنوانها « السهم الذهبى » ، وفيها يتخيل أن هذه المرأة قد جمعت فى شخصها سحر النساء جميعاً فى القدم والحديث . وقصيدة « عجز التجارب » التى نشرت فى مجلة الرسالة سنة ١٩٣٥ مبنية على « فكرة » عرضت لبروست ولغيره من القصاصين ، وهى أن الخبرة والعرفان اللذين يكتسبان بالتجارب قلما يتغلبان على أصل الفطرة والطبع فى الإنسان وفى هذه القصيدة يقول عبد الرحمن شكرى :

ورب طبع بلا خبر وتجربة
أسخى على المرء من خبر وعرفان
ذخر التجارب ذخر لا رواج له
ولم يخص بأرباح وأثمان
ذخر الأقاصيص مسحوراً ومختزناً
فليس للعين منه غير ريعان
إلا تجارب علم يستجد بها
ما يملأ العيش من حسن وإحسان
لولا انتفاعك من عاد مفضلة
قد تجتبيها مع التجريب فى آن

لما خدعت بأشباه إذا اختلطت
فعادة المرء والتجريب أمران
والخير ليس بناف عادة شنآت
ولا يداوى به من وهى أبدان

وقد تكون القصيدة الكاملة من شعر عبدالرحمن شكرى تحمل فى أبياتها المختلفة بواعث مختلفة من مفكرين مختلفين. فقصيدة «قيد الماضى» المنشورة فى مقتطف مارس سنة ١٩٣٩ صفحتى ٢٧٦ ، ٢٧٧ فيها — كما يعترف شكرى صراحة بعد ذلك فى مقتطف يوليو من العام نفسه — بواعث من أدباء عديدين ، فالمطلع وهو :

أخذنا عن الماضى قليلا من النهى
وأكثر ما نلنا الهواجس فى النفس

مؤسس على مبدأ من مبادئ الفلسفة التى نادى بها الفيلسوف الفرنسى برجسون . والأبيات الثانى والثالث والرابع ونصها ، بعد المطلع الأول الذى ذكرناه :

فمن غامض لا يدرك الفهم فهمه
ومن واضح كالخط فى صفحة الطرس
فمن قسو ذى خوف من الموت والأذى
ومن ضغن مهموم من الفكر والحدس
ومن حقد ذى حقد يرى العيش كله
ظلامة مغلوب على الغد والأمس

هذه الأبيات هى تلخيص لصفات النفوس التى وصفها الكاتب فردريك بروكوش فى قصة «السيئة الذين هربوا» .

وقد تمزج عبدالرحمن شكرى فى تأثره وبواعثه بين الفكر الغربى والفكر العربى . ففى قصيدة «قيد الماضى» أيضاً بيت دعت إليه دواع عديدة من قراءات مختلفة عربية وغربية . والبيت هو :

بنساء المعالى كان بالشر قائماً
وما طربوا إلا إلى نغم النحس

فمن القراءات التى أوحت به ودعت إليه قول الشاعر محمد بن هانىء الأندلسى :

ولم يتجمع لامرئ كان قبله
بنساء المعالى واجتناب المآثم

وفكرة أناتول فرانس فى قصة «الدير» التى يصف فيها إنساناً ذهب إلى الدير ، وتجنب حتى قول الخير وعمل الخير ، لأنه وجد أنهما كثيراً ما يبعثان الناس إلى عمل الشر . . . ! وهناك باعث ثالث كان من بواعث عبد الرحمن شكرى إلى نظم هذا البيت ، وهو وصف الدكتور هافيلوك أليس فى كتابه «رقصة الحياة» لما تخالط معالى الحضارات ومجدها من شرور ، على أن الباعث الرابع والأخير من بواعث الفكرة فى هذا البيت ما ذكره «جورج مور» فى كتابه «اعترافات شاب» من أن جلائل الأعمال الفنية قد مكن من صنعها ارتكاب الشرور فى الحضارات المختلفة . . .

وهكذا ترى كيف أن بيتاً واحداً من قصيدة لعبد الرحمن شكرى قد دعت إليه دواع من قراءات واطلاعات غربية وعربية . ويصرح شكرى مرة أخرى بهذا التأثر فى شعره قائلا فى صدق وصراحة محبوبة : «وقلما نرى قصيدة — يعنى من شعره — ليس فيها أثر لأكثر من (مفكر)» . .

وهذه المسارب الخفية فى النقل والتأثر بالاطلاع هى نتيجة حتمية للقراءات الواسعة لا مفر منها ولا محيد عنها . ولا عيب فيها إذا كان التأثر بها عن غير قصد. وهى تقابل التأثر والاحتذاء فى الأسلوب وتحبير العبارة . إلا أن التأثر الأسلوبى يهون قدره بجانبها . فليس فى احتذاء الأساليب مزية ولا فيه دلالة على أصالة الطبع وتهيؤ الفطرة ، أما التأثر بالأفكار ففيه أكبر الدلالة على عملية الأنضاج الفكرى ، واستحضار المعانى فى إبانها ، وجيشان الينبوع الشعرى فى النفس الشاعرة ، ومحاولته دائماً

أن يتحرك ويرتفع فى غير جنوح إلى سكون .

ولا ضير على شاعرية عبد الرحمن شكرى المتدفقة أن نشير هنا إلى ما كان من أثر اطلاعه على النماذج الجيدة للشعر العربى ، فى جنوحه فى الجزء الأول من ديوانه الذى ظهر سنة ١٩٠٩ إلى احتذائه أساليب شعراء الصنعة العباسية ، فقد كان ذلك فى بداية عهده بالشعر . ولقد فطن هو بعد ذلك — أو أفطنه الشاعر محمد حافظ إبراهيم — إلى هذا الاحتذاء ونبهه إليه برفق ، وإن كان لم يعبه عليه . وقد تقبل شكرى نصيحة حافظ إبراهيم ، فحاول بعد الجزء الأول من ديوانه الإقلال من هذا الاحتذاء (انظر مقال « رأيى فى الشعر الحديث » لعبد الرحمن شكرى — مجلة المقتطف ، عدد مايو سنة ١٩٣٩) .

ونَدَع عبد الرحمن شكرى يدلنا بنفسه على مواطن الاحتذاء فى شعره قائلا : « وقد أطلعت المرحوم حافظ بك إبراهيم على قصائد من قصائد الجزء الأول من ديوانى فى حفل حضره ، ففطن إلى أنى أحتذى شعراء الصنعة العباسية ، كما فى قصيدة البيت الآتى :

عمى الدجى عن مطلع الفجر
فى ليـلة كسريرة الدهر

وفى هذا البيت احتذاء لقول ابن المعتز :

يا ليـلة نسى الزمـان بها
أحـداثه ، كونى بلا فجر

وفى البيت :

لا تلح مشتاقاً عـلى شجن
إن الشبـاب مطية العذر

احتذاء لقول الحسن بن هانىء : إن الشباب مطية الجهل .

والقصيدة « أتنكر أشواقى وأنت دليلها » فيها احتذاء ظاهر لقصيد ، الشاعر الذى يقول : « وأنت —ولا من عليك—حبيبها » . وقصيدة « راحة الهوى تعب » فيها احتذاء لقول الحسن بن هانىء : « حامل الهوى تعب » . وقصيدة :

وزاولت السبـاق بهـا فلما
سبقت البرق جـاريت المرادا
بلغت بها المدى ، فلو استزادت
علواً ما وجـدت المستزادا

فيها احتذاء لقول المعرى :

وكم من طالب أمـدى سيلقى
دوين مكـانى السبع الشدادا
لى الشرف الذى يطأ الثريا
مع الفضل الذى بهر العبـادا

ويمضى عبـد الرحمن شكرى فى تتبع الاحتذاءات التى جاءت فى شعره على غرار شعراء العصر العباسى . وهو لا يمانع فى « الاحتذاء » ، ولكن الذى يمانع فيه وينكره بشدة هو « النقل » ، فإن « الاحتذاء شىء والنقل والأخذ بالنص أو شبه النص شىء آخر ، والأخير هو الذى لا يرضى مطالب النفس والوجدان » .

ومن الفكاهات التى تحضرنا فى هذا المقام أن عبد الرحمن شكرى حين نشر قصيدته فى رثاء الزعيم مصطفى كامل تعرض لها ناقد بالنقد ، فلما بلغ البيت الذى يقول فيه شكرى :

أوحش الموت به أنفسنـا
والمنى دانية ، والمجد عالى

نقده قائلا إن عبارة الشطر الثانى تعوزها الفخامة فرد عليه عبد الرحمن شكرى قائلا : إن هذه العبارة هى من قول شاعر الفخامة الشريف الرضى : « فالبنى وافية والمجد عالى » وهى من أحد أقواله فى الرثاء . . . فاحتذاءات عبد الرحمن شكرى لأشعار بشار بن برد والحسن بن هانىء ، ومسلم بن الوليد ، والعباس بن الأحنف ، وأبى تمام ، وابن المعتز ، والشريف الرضى ، والمعرى فى أساليبهم ،

واحتذاؤه لأبي الطيب المتنبي من الناحية الفكرية ، كل هذا كان واضحاً في شعره ، وخاصة في قصائده الأولى قبل أن يتجه إلى توسيع اطلاعاته على الشعر الأوربي . فلما اتجه هذا المتجه لم يجد – بالطبع – في أسلوب الشعر الأوربي ما يحتذى ، فحول اهتماماته إلى « الأفكار » التي يثيرها هذا الشعر . ولقد أفاده هذا الاحتذاء الأسلوبي للشعر العربي في العصر العباسي فائدة ذات جدوى ، فمنعه – عند اطلاعه على الشعر الأوربي – من الاندفاع وراء الأوهام والمغالاة ، والتجارب العقيمة . وقد أعلى من قيمة هذا الاحتذاء أن محفوظات شكري وقراءاته للشعر العربي كانت في سن مبكرة جداً . ويصرح بأنه أفاد كثيراً من مختارات كتاب « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسن المرصفي ، وهو الكتاب الذي كان له فضل – منذ أخريات القرن التاسع عشر – في تأصيل دراسة الأدب العربي ، وفهمه على ضوء النماذج الجيدة التي عنى الشيخ المرصفي كثيراً بعرضها وتحليلها ونقدها والموازنة بينها .

ولقد أضاف شكري إلى احتذاءاته الكثيرة جداً في شعره التفكيري ، بعض ترجماته لقصائد معينة من الشعر الأجنبي ، ومن مأثوراته في هذا الباب قصيدة « الرحمة » التي ترجمها عن الشاعر شكسبير ، والتي يقول فيها :

وما الرحمة الغراء بالقهر تجتدى
ولا يستقيد القسر أفضال راحم
تجود كما جادت سماء بغيثها
فتجدى ، كما يجدى سخى الغمائم
أليست كقطر الغيث رياً ونعمة
تعيد وجوه الروض غر المباسم
وتبدر من قلب العظيم عظيمة
وأعظم نفعاً في فعال الأعاظم
فطوبى لذى هم ينال شفاءها
وطوبى لذى فضل كثير المكارم

تطهر قلب المرء لو يستطيعها
وتكسر من شر الخطوب الهواجم

الوهم والخيال

ولم يبد أثر التفكير الأوربي على شعر عبدالرحمن شكري وحسب ، ولكنه بدا في كل ما كان يكتبه من دراسات أدبية أو فصول نقدية . ولقد فطن عباس محمود العقاد إلى فضل عبد الرحمن شكري في أنه « أول من كتب في لغتنا عن الفرق بين تصوير الخيال وتصوير الوهم ، وهما ملتبسان حتى في موازين بعض النقاد الغربيين » . والحق أن كلام شكري هنا يستحق أن يساق بنصه لتتضح لنا مقدرة الرجل على معالجة موضوعاته وتأييدها بالشواهد الكثيرة والأدلة التي تدل على موسوع اطلاعه ، قال من مقدمة للجزء الخامس من ديوانه :

« فإذا سمعت هؤلاء – يقصد الذين يريدون أن يجعلوا من الشعر خيالا من خيالات معاقرى الحشيش – يصفون قصيدة بأنها ملأى من المعاني ، حسبت أن قائلها ذو ذهن خصب ، وعقل راجح كبير ، ونفس عظيمة ، وأنه جعلها ذخيرة الحقائق والآراء السامية الشريفة . ولكن الأمر ليس كذلك ، إذ أنهم يعنون أنها مملوءة من الخيالات والمغالطات المضطربة ، وأن خيال صاحبها بهلوان شعرى ، أو مشعوذ يغرك بحركاته » فينبغي أن نميز في معاني الشعر وصوره بين نوعين ، نسمى أحدهما « التخيل » والآخر « التوهم » . فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق . ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود . وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار . ومثله قول أبي العلاء المعرى :

واهجم على جنح الدجى ولو أنه
أسد يصول من الهلال بمخلب

فالصلة التى بين المشبه والمشبه به صلة توهم ، ليس لها وجود . وكذلك قول أبى العلاء المعرى فى سهيل النجوم :

ضرجته دما سيوف الأعادى

فبكت رحمـــة له الشعريان

أى أعاد ، وأى سيوف ؟ فى مثل هذا البيت ترى الفرق واضحاً بين التخيل والتوهم . أما أمثلة الخيال الصحيح فهو أن يقول قائل : إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء ، كما يقول البحترى :

كالكوكب الدرى أخلص ضوءه

حلق الدجى ، حتى تألق وانجلى

فهذا تفسير لحقيقة وإيضاح لها . وكذلك قول الشريف :

ما للزمان رمى قومى فزعزعهم

تطاير القعب لـما صكه الحجر ؟ !

« القعب : القدح » فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور . وهذا ــ أيضاً ــ توضيح لصورة حقيقة من الحقائق ، وهى تفرق قومه » .

نعم ! لقد فطن الشاعر المفكر عبد الرحمن شكرى إلى تلك الفروق الدقيقة بين الخيال والتوهم . ولم يبال أن يكشف عن عوار الخيال وسخفه فى بيتين للشاعر أبى العلاء المعرى ، وهو واحد من الشعراء العباسيين الذين احتذاهم فى أساليبهم كما سلف القول . ومن عجيب المفارقات أن عبد الرحمن شكرى نفسه قد وقع فى المحذور الذى كان ينعاه على شعراء التوهم . ففى قصيدته التى عنوانها : « دعابة ــ أى مواقع التقبيل أحسنها ؟ » والتى يقول فى مطالعها

رأى دلهـــا أن لا تضن بقبلة

لأنزل لثمى فى أعـــز مكان !

أقبل منها الحسن فى خير موقع

برغم حســود راح بالشنآن !

فيا ليت أن الناس تغفى عيونهم

فألثمهـــا فى خفيـــة وأمان . . .

فى هذه القصيدة يقول عن حيرته فى أى المواقع يقبلهـــا :

أم العنق المعقود بالنحر أطيب

أم الصدر حلى وجهه جبلان ؟

فانظر ــ رعاك الله ــ كيف خان الذوق والخيال الجميل شاعرنا عبد الرحمن شكرى هذه المرة فجعله « يتوهم » ثديى الفتاة المشتهاة كأنهما جبلان جاثمان على صدرها ؟ !

لقد كان شكرى شاعراً غلب عليه « الفكر » و « التفكير » فى شعره ، على أنه لم ينقص من قدر العاطفة كما أبناه قبلا ــ ولقد بلغ من إعجابه بقوة الفكر أنه نظم أرجوزة تبلغ أبياتها أربعين بيتاً ، وجعل عنوانها « قوة الفكر » ، وجعل الفكر فيها يتحدث قائلا :

أقوى على الأيام والدهور

كما صفت عتيقـــة الخمور

والنـــاس قد غرهم خمودى

وهم عـــلى غرتهم وقودى

نبهتهم للحـــادث العظيم

كما تشب النـــار فى الهشيم

فأشعـــل النيـــران واللهيبا

وأشغل الأحمـــق واللبيبا

طويت جيـــلا ونشرت جيلا

وكم بعثت فيهمو رسولا

وكم رمانى الجور فى الأخدود

وقيـــدونى فوهت قيودى

واستبشروا بمقتـــلى وهلكى

وبينهم ــ لو يفطنون ــ ملكى

وأوسعوا من نالنى عذابا

وقطعوا من لحمـــه عقابا

فصار لى فى قتله انتشار
يقام لى من قبره منار
وصار لى من دمه مداد
يخط فى الدهر به السداد
. . . .
. . . .
«الفكر» نور الله فى الوجود
فعمره كخلده المديد . .

ومن دلائل التعادل بين «الفكر» و«العاطفة» فى شعر عبدالرحمن شكرى أن هذه القصيدة الفكرية تأتى فى موضعها من الجزء الخامس من ديوانه عقب قصيدة عاطفية عنوانها «سحر اللحاظ» يقول فيها:

مهما تناءت بك عنا الديار
وطال من ذاك العشير احتمال
فأنت أدنى من نجى الرجاء
وأنت أحلى من كئوس الثمال
فإن فى ذكراك برء العليل
ورب ذكرى مثل شوك السلال
فى لحظ عينيك عقال الهوى
نفوسنا فى أسر ذاك العقال
تطل فى العين معانى النفوس
والنفس أسمى ما يحب الرجال

رحم الله الأستاذ والصديق عبد الرحمن شكرى فقد جمع فى شعره بين الفكر والعاطفة على أصدق ما يكون الجمع تلازماً وتعادلا بين نزعتين ضروريتين فى الشعر العربى ، بل فى الشعر العالمى على وجه العموم . . .

محمد عبد الغنى حسن

العظيمة سيمون دى بوفوار



هذه الصورة النادرة للصغيرة سيمون (على اليمين) مع أمها وشقيقتها هيلين هى واحدة من الصور العديدة المنشورة فى كتاب سيرج جوليان – كافييه عن مؤلفه «حكام الصين» ؛ وكتاب سيرج يتناول حياة سيمون دى بوڤوار منذ ولدت فى الساعة الرابعة من صباح ٩ يناير عام ١٩٠٨ داخل حجرة من اللاكيه الأبيض تطل على ميدان رابيل حتى اقترنت بأعظم مفكرى القرن العشرين سارتر أو صاحب «الكلمات» .

ولا يكتفى سيرج بسرد حياة الأديبة الشهيرة وخصوصياتها ولكنه يتناول بالدراسة والتحليل قمم أعمالها بالإضافة إلى ما كتب عنها ابتداء من جوزيه كابانى إلى فرنسوا مورياك ومادلين شاسال فى الحديث الرائع الذى أجرته مع الصغيرة الرقيقة التى كبرت وبلغت قمتين خرافيتين هما سارتر وسيمون دى بوڤوار .

لقاء كل شهر

مقابلة أيديولوجية

بين أهرنبورج وسارتر



إليا إهرنبورج هو الوحيد من بين الكتاب السوفيت الذى يعرف فرنسا جيداً فقد عاش فيها سنوات طويلة بدأت عام ١٩٣٠ ثم إستؤنفت حينما فتح الإتحاد السوفيتى أبوابه ونوافذه وأسواره الحديدية ولم يعد إناء أو وعاء مغلقاً على ذاته ، لذلك أصبح إهرنبورج أحد الأسماء الأجنبية الحبيبة إلى فرنسا والفرنسيين أو ليس هو الكاتب بأسى وحزن عن « سقوط باريس »

كان إهرنبورج يمقت الستالينية وكان يعتقد فى إمكان إنطلاق حرية التعبير بعد سقوطها . واستطاع فعلا أن يمتلك كلمته ويكتب أكثر من غيره بحرية تقترب من الجرأة فى عرف العقلاء ومن الطيش فى عرف المجانين ومن الخيانة فى عرف أتباع ستالين .

فى هذه الفترة كتب إهرنبورج ذكرياته التى تنشر الآن بمجلة « نوڤى مير » السوڤيتية والتى تصدر قريباً فى كتاب تحت عنوان « الناس والسنوات والحياة » وربما يكون قد صدر بالفعل عند نشر هذا الكلام !

ومن ذكريات إهرنبورج تحليله الجرىء الحر عن سارتر ودراسته كظاهرة انطلقت وغزت القرن العشرين وما زالت تسوده إلى الآن .

أما إهرنبورج فظاهرة جديرة بالدراسة والتحليل هو الآخر ؛ فقد بلغ فى ١٤ يناير الماضى ٧٥ عاماً ، وهو سن بالنسبة لغيره يعتبر نهاية الشيخوخة أما بالنسبة له فهو بداية الشباب ، ذلك أنه لا يزال محتفظاً ليس فقط بنبض قلبه ولكن أيضاً بحضور ذهنه ، وطلبه الملح للمعرفة وتزوده المستمر بالثقافة ، ورحلاته المتعددة للبلاد ، وصداقاته الوطيدة بالناس وعشقه الروحى للزهور والجبال .

ولد إيليا فى أسرة بورجوازية وهجر مدرسة الليسيه بموسكو ليشترك فى نضال البولشفيك ضد النظام الاجتماعى القائم على طول إمبراطورية قياصرة الروسيا وعرضها . ثم قامت الحرب العالمية وكانت مواقفه قد أصبحت ذات وزن وتأثير كبيرين فأخذ يهاجم الفاشية بعنف وضراوة مستنداً إلى ثقافته العريضة العميقة معاً فى شتى المجالات والمعارف الإنسانية ، هذه الثقافة التى تنهل من نبعين متوازيين هما الثقافة الروسية والثقافة الفرنسية ، ولو أن إيليا لم يكن يقف عندهما وحدهما ، وإنما كان يتعداهما كثيراً إلى كل بقعة فى العالم يتنفس فيها الفكر ويزدهر الفن ويتفتح الأدب . ولهذا قرأ إيليا كل شىء وشاهد كل شىء وفهم كل شىء وأفاد فى تكوين شخصيته بكل شىء .



أ . اهرنبورج

تلك الشخصية التي لم تعرف خلال مرحلتي تكوينها ، الأولى حتى سن الثامنة عشرة في موسكو ، والثانية بعد هذا السن في باريس ، لم تعرف الكتب المدرسية ولا المناهج الأكاديمية ، فأساتذته الحقيقيون كانوا هم الحياة والناس ، حياة السجن والحرب والكفاح والناس الفقراء المغلوبين على أمرهم المناضلين في سبيل الحصول على حقوقهم وحريتهم ! ليس فقط في الروسيا وليس فقط في فرنسا ولكن أينما وجد الإنسان .

وبهذا أصبح إيليا إهرنبورج عالمي الفكر والموطن فيما عدا حبه الطبيعي لمسقط رأسه ، وشعوره بالانتماء إلى شعب عريق يناضل من أجل حريته ، وإيمانه العقائدي الخالص بلينين .. نبي الثورة فكراً وعملا .

هكذا يظل الرجل الذي يعرف اللغة الفرنسية والأدب الفرنسي أفضل من كثير من أبنائهما ،ويحب فرنسا والحضارة الفرنسية أكثر من كثير من مواطنيهما ، يظل روسياً إلى أبعد الحدود ، راضياً بروسيته فخوراً بها . كما يظل معنوياً وأدبياً سفيراً دائماً لبلاده في الخارج ، مرضياً عنه من جميع الحكومات التي تعاقبت على وطنه حتى في أيام الستالينية المظلمة .

وكما إهرنبورج يهتم بالأدب والفن فهو يشارك بآرائه ، مثلما شارك بجهاده ، في السياسة ونظم الحكم والتعاون الدولي . فهو أحد كبار الشخصيات المطلة على العالم الفاردة عليه جناحيها ،والتي تنادي بتدعيم السلام وتوطيد الأمن وتأكيد التعايش السلمي بين جميع الشعوب مهما كانت نظمها السياسية ومهما كانت مذاهبها الاجتماعية .

إن أي اجتماع يتم في المؤتمرات الدولية منذ عام ١٩٤٦ سواء كان المجلس الدولي للسلام أو مؤتمر فارسو أو ڤيينا أو روما أو هلسنكي أو أي مؤتمر آخر ولا يحضره إهرنبورج يفقد كثيراً من فعاليته وكثيراً من جديته وجدواه . ولم لا ، والدور الخطير الذي قام به لتنظيم الموائد المستديرة من أجل لقاء الشرق والغرب ما زال يدوي على الرغم من إنتشارها وإتساع رقعتها ، الأمر الذي لا يمنع التأكد من قيام حرب ذرية !

ولكن إهرنبورج ، فضلا عن ذلك كله يظل واحداً من هؤلاء الذين لا يرون ضرورة الأمل من أجل العمل ولا ضرورة النجاح من أجل مواصلة السير .

هذا الدرس المليء بالصبر والحكمة تعلم إهرنبورج شكله من فرنسا ،



وانفعل بمضمونه من رؤية جهود فلاحى وعمال بلاده الكادحة .

ولأن العالم فى حاجة إليه ولأنه أصبح أكثر حكمة ، ظل إهرنبورج حتى هذه السن شاباً بقلبه رجلا بعمله شيخاً بحكمته فى الفن والحياة .

وفى مذكراته يعترف إهرنبورج بأنه ظلم سارتر عندما هاجمه عام ١٩٤٩ فى مقال كان يدافع فيه عن فوكنر ، ويأسف على ما اتهمه به بعد قراءته لمسرحية « الأيدى القذرة » ، فقد قال وقتئذ :

« إن سارتر متحدث لبق ، ومفكر ورجل صالونات أما مسرحيته فهى مقالة انتقادية كتبت بموهبة لمهاجمة الشيوعيين » .

لم يكن إهرنبورج قد التقى بسارتر عندما كتب هذا الكلام إلا مرتين التقى به فيهما لقاء عابراً خاطفاً ، مرة قبل الحرب ومرة عام ١٩٤٦ .

فى هذا الوقت ، فى فرنسا وفى كل دول الغرب ، كان الجميع يرددون اسم سارتر الذى كان يمل هذه الشهرة ويصفها بأنها « غباء » ، لأنه كان يعلم جيداً أن كثيرين ممن يتكلمون عنه سواء بإكبار أو بسخط لم يقرءوا واحداً من كتبه العديدة .

وسارتر نابغة وسياسى ومتواضع . ففى عصرنا لا تقتصر السياسة على المتخصصين فيها والمشتغلين بها ، ذلك أنها تفرض نفسها على كل مجال حتى أصبحت القلة النادرة غير الملتزمة هى تلك التى تفلت من مجال الفكر والعمل السياسيين .

وتطور سارتر السياسى لا يحتاج إلى شرح أو إيضاح ، ففى عام ١٩٤٨ كان يمثل « القوة الثالثة » التى تقف بين البروليتاريا والبورجوازية ، بين الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة . ولكنه لم يظهر كنتم للجميع ولا كنتم إلى أحد ، لأن « الأيدى القذرة » كانت قد أصبحت سلاحاً فى يد أمريكا والبورجوازية .

وفى ڤيينا ، فى مؤتمر الحركة الدولية للسلام ، ظهر سارتر كنجم سينمائى ، أشاد به المجتمعون منذ الاجتماع الأول وعندما أنهى خطابه وقف الجميع وصفقوا له طويلا . . ومتواصلا .

وبين عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٦ انبرى سارتر للدفاع عن الاتحاد السوفيتى فى مواجهة هجوم الصحافة الفرنسية . وقام بزيارات متعددة للروسيا أدلى فيها بأحاديث خطيرة وجريئة معاً .

وبعد حوادث المجر أعلن سارتر رسمياً قطع علاقاته بالكتاب السوفييت من أصدقائه ، ولكنه بعد عام واحد من اتخاذ هذا القرار الحاسم ، أعاد علاقاته مرة ثانية .

إن سارتر الأديب يقوم أساساً على الرؤية الفنية والموهبة التحليلية ، أما سارتر الفيلسوف فيقوم أصلا على التصاقه بالحياة فكرياً وسياسياً .

وقد صرح فى مؤتمر ڤيينا بقوله : « إن الفكر والسياسة فى عصرنا يتحولان إلى « مذبحة » لأنهما شيئان مجردان . والعالم كان منقسماً إلى معسكرين يخشى أحدهما الآخر ، ويتحرك كل منهما دون أن يعلم بنوايا وقوة الآخر ؛ فى هذا الجو أصبح المفهوم المعقول هو المفهوم الغبى : « إذا أردت السلم ، استعد للحرب » . وهذا هو قمة انتصار التجريد فقد تحول الناس إلى أشياء مجردة ، وغدا كل إنسان هو « الآخر » أى العدو الوهمى الذى يجب خشيته . وفى بلادى ، نادراً ما توجد كائنات بشرية فالأسماء والعناوين هى التى تسود . . » .

وهكذا فإن بحث سارتر الحار عن معنى الأحداث يقسم بحساسية الملاحظة والوعى والإدراك والتعمق فى دراسة الظواهر والمواقف ثم الخروج بنتيجة نهائية تكون هى دائماً النظرة الثاقبة والحكم القاطع والرأى الموضوعى الحر . وما يسمى عند غيره بالمونولوج الداخلى أو الشك الذى تعقبه أيام وسنوات من الصمت يتحول عند سارتر إلى تأكيدات ، وتصريحات وأحاديث عديدة أى إلى أفعال .

ويعود إهرنبورج فيأسف مرة أخرى بعد ١٥ سنة على مقاله الذى كتبه عام ١٩٤٩ وهاجم فيه الرجل الذى أصبح فيما بعد « ضمير العصر » .

فتحى العشرى

جيمس ميريديث ..

من اللاعنف إلى العنف !

ج . ميريديث



— إن الزنجى فى أمريكا ليس مواطناً وإنما هو مشكلة . .

تلك هى الحقيقة الفظة السافرة التى يعلنها باحثان أمريكيان هما : لويس كيليان وتشارلز كريج فى كتابهما « الأزمة العنصرية فى أمريكا » .

وتفسر لنا هذه الحقيقة المأساوية سر الاضطرابات العنصرية التى تجتاح أمريكا منذ عام ١٦١٩ حتى تلك اللحظة من عام ١٩٦٦ .

فمنذ ما يقرب من ثلاثةقرون وخمسين عاماً خلت وطأ عشرون زنجياً — جلبوا من أفريقيا — أرض أمريكا لأول مرة . وكان ذلك ، على وجه التحديد ، عام ١٦١٩ . وعندئذ بدأ تاريخ الزنوج فى أمريكا بحقبة لم يجد المؤلفون الأمريكيون أى غضاضة أو حرجاً فى أن يطلقوا عليها اسم : « حقبة الدخول فى العبودية » . . عبودية الإنسان الزنجى .

بيد أن بصيصاً من الأمل يومض فى حياة الزنوج عندما تندلع ثورة الاستقلال الأمريكية ضد الحكم البريطانى . ومن ثم فقد اشترك الزنوج فى هذه الثورة اشتراكاً فعلياً وإيجابياً على أمل أن تحقق لهم الخلاص من العبودية ، بل إن التاريخ يسجل أن أول أمريكى أريقت دماؤه فى الثورة التى حررت أمريكا من الطغيان البريطانى كان بحاراً زنجياً يدعى كريبس اتاكس .

ولكن الثورة الأمريكية تنتصر . . ويتبدد أمل الزنوج نهائياً عندما تصدر وثيقة « حقوق الإنسان » الأبيض ، لأن الإنسان الزنجى لم يجد فيها حقوقه فضلا عن حريته . .

ومنذ ذلك الحين وليل الاضطهاد العنصرى الأبيض يجثم على حياة الزنوج . غير أنهم لم يلقوا سلاح المقاومة : فمنذ تلك الثورة الزنجية التى انفجرت فى جزيرة هايتى بقيادة الزنجى « توسان » فى أغسطس عام ١٧٩١ وإعلان أول جمهورية زنجية فى عام ١٨٠٣ حتى « مسيرة ميريديث » فى يونيو ١٩٦٦ والإنسان الزنجى لم يكف عن المطالبة بحقوقه وحريته .

ومثلما كان العنصريون الأمريكيون يقمعون ثورات الزنوج بقسوة وعنف طوال تاريخ نضالهم فقد كان هذا ما استهدفه العنصريون عندما أطلق أحدهم الرصاص على الزعيم الزنجى جيمس ميريديث فى ٦ يونيو الماضى كى يعوقه عن مواصلة مسيرته السلمية من مدينة ممفيس إلى مدينة جاكسون لحث الزنوج على تسجيل أسمائهم فى قوائم الانتخابات القادمة .

إن ما حدث لجيمس ميريديث يوضح بجلاء أساليب الاضطهاد العنصرى لقهر الإنسان الزنجى :

تبدأ القصة فى ظهيرة يوم احد ٥ يونيو الماضى حينما بدأ الزعيم الزنجى ميريديث مسيرته التى تبلغ ٢٢٠ ميلا من ممفيس حتى جاكسون بولاية الميسيسبى ومر اليوم الأول بسلام . ولكن اليوم الثانى كان ينطوى على مفاجأة خطيرة . . كانت هناك ثلاثة رصاصات « عنصرية » تنتظر ميريديث فى الطريق رقم ٥١ . . . رصاصات صوبها إلى ظهره عنصرى أبيض يدعى « نورفل » .

بيد أن صوت هذه الرصاصات الثلاثة تردد فى جميع أرجاء أمريكا . . وكان أن تقاطر آلاف الزنوج إلى حيث وقع ميريديث متأثراً باصابته . . وقالوا فى تصميم غاضب :

— إن المسيرة لم تنته بنقل ميريديث إلى المستشفى . . إنما ينبغى أن تبدأ . . .

وبدأت المسيرة الغاضبة . . .

وعندئذ ، ورغم السخرية الفظة التى تقطر عنصرية والتى تلون كلمات مجلة نيوزويك الأمريكية وهى تصف مسيرة ميريديث ، إلا أنها بعدأن نعتت ميريديث بالدون كيشوتية ووصفته بالغموض لم تجد بداً من الاعتراف بأن الرصاصات

الثلاث قد حولت ميريديث من شخص إلى رمز . . التف حوله الزنوج .

ذلك أن المسيرة التي كان قد بدأها ميريديث ومعه مائة وخمسون شخصاً قد أستقطبت ، بعد اطلاق الرصاص عليه ، جماهير زنجية متعاظمة بلغ عددها حوالى ١٦ ألف شخص . وقد تصدر مارتن لوثر كنج هذه المسيرة التي استمرت واحداً وعشرين يوماً قطع الزنوج خلالها ١٣٢ ألف ميلا .

وها هنا يمكن القول أن مسيرة ميريديث قد أكدت ، إلى حد كبير ، دلالات خطيرة هامة بدأت تطرأ على الحركة الزنجية . ولعل أبرز هذه الدلالات هذا « الشعار » الجديد الذى تبلورت أبعاده فى نهاية المسيرة . إنه شعار يقول فى احتجاج غاضب عنيف :

— « السلطة للسود » .

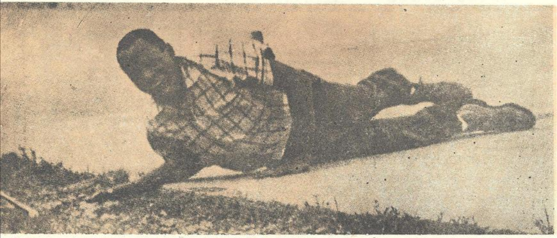
وعندما ترددت أصداء هذا الشعار فى كثير من المنظمات الزنجية الأمريكية كان هذا ارهاصاً بأن أحد تيارى الحركة الزنجية قد بدأ يعمق مجراه .

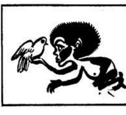
وتفسير ذلك : أن هناك تياران أساسيان فى الحركة الزنجية : تيار يدعو إلى « اللاعنف » أسلوباً لمواجهة العنصرية البيضاء . ويتزعم هذا التيار الزعيم الزنجى مارتن لوثر كنج . أما التيار الآخر المضاد فيدعو إلى « العنف » أسلوباً لمقاومة الاضطهاد العنصرى الأبيض . ويتزعم هذا التيار زعماء زنوج مثل : جون لويس وستوكلى كارمايكل . ولعل أبرز جماعة زنجية تأخذ بأسلوب العنف هى جماعة المسلمين السود .

وهنا يمكن القول أن ثورة الزنوج التى انفجرت فى مدينة لوس انجلوس فى صيف عام ١٩٦٥ كانت بمثابة المفترق التاريخى على طريق « أسلوب » النضال الزنجى :

فقد بدا واضحاً منذ تلك الثورة الزنجية العنيفة التى فجرت حى واتس بلوس انجلوس أن العنف كأسلوب لمقاومة العنصرية البيضاء قد بدأ يتصدر الحركة الزنجية . وبدأ يستقر فى أذهان كثير من الزنوج أن العنف هو أسلوب الخلاص من ليل الاضطهاد العنصرى الطويل . .

وقد حدث هذا التحول الخطير والهام فى أسلوب النضال الزنجى رغم مواعظ مارتن لوثر كنج التى يتغنى فيها بشاعرية





عن اللاعنف : « ذلك السلاح القوى العادل الذى يجرح دون أن يدمى ، ذلك السيف الذى يبرأ ويشفى » .

والسؤال الذى يطرح نفسه بالحاح الآن هو :

– ما هو السبب الجوهرى الذى يدفع الزنوج إلى العنف ؟

لعل أبرز إجابة على هذا السؤال هى ذلك الرأى الذى ساقه « بايارد روستن » منظم مسيرة الزنوج إلى واشنطن إبان ثورة ١٩٦٣ ، يقول روستن معقباً على ثورة لوس انجلوس فى عام ١٩٦٥ :

– « أعتقد أن السبب الحقيقى للعنف هو أن الشاب الزنجى ، العاطل واليائس ، لا يشعر بأنه جزء من المجتمع الأمريكى . ذلك أن الذين يشعرون بأنهم جزء من النظام لا يهاجمونه » .

ويبلور الزعيم الزنجى روى ولكنز هذا المعنى حين يقول :

– « إن المواطن الزنجى لا يؤمن بالعنف كطريقة لتأمين حقوقه . ولكنه وصل إلى حد لم يعد يخشى معه العنف . إنه لم يعد مستعداً للتراجع والانكماش . إنه سيؤكد نفسه ، وإن كان لا بد من العنف فليكن » .

وهكذا تعد العنصرية البيضاء العنيفة التى تجعل الزنجى مشكلة وليس مواطناً ، وتطلق الرصاصات القاتلة على الزنوج . . تعد هذه العنصرية مسئولة إلى حد كبير ، عن تحويل الإنسان الزنجى من إيمانه باللاعنف إلى العنف .

وتكشف تجربة جيمس ميريديث المريرة عن هذا المعنى : فلم يكن غريباً إذن أن يقول جيمس ميريديث ، بعد نقله إلى المستشفى ، « إننى سأنضم إلى المسيرة مرة ثانية . . » ولكننى ، وهنا يعلن عن تحوله من اللاعنف إلى العنف ، سأكون مسلحاً هذه المرة .

– لمـــاذا ؟

– لأنه إذا كان اللاعنف شيئاً طيباً إلا أنه لن يحقق نتائج تذكر .

ولقد عمق ميريديث هذا المعنى فى حديث له مع كارل فلمنج مراسل مجلة نيوزويك الأمريكية حين عبر عن أسفه لأنه كان أعزلا من السلاح عندما ذهب إلى ولاية الميسيسبى ليبدأ مسيرته . يقول ميريديث ، فى هذا الصدد ، ملخصاً تجربته الذاتية العنيفة :

– « لا ينبغى أن يكون الإنسان عاجزاً . لقد أطلق الرصاص على كما لو كنت أرنباً برياً . ولو كان معى بندقية لقتلت هذا الغر . ولن أضع نفسى مرة أخرى فى هذا الوضع » .

ولقد بلغ رفض أسلوب اللاعنف ذروته فى نهاية مسيرة ميريديث عندما ردد بعض زعماء الزنوج شعار : « السلطة للسود » .

ولقد بدأ هذا الشعار الزنجى الجديد يفرض أبعاده السياسية والنضاليةعلى بعض المنظمات الزنجية إلى حد أثار فزع الكاتبة الأمريكية ليليان سميث فقدمت استقالتها من عضوية اللجنة الاستشارية لمؤتمر المساواة العنصرية احتجاجاً على سياسة اللاعنف والتحول إلى دفع هذه الحركة نحو المطالبة بـ « السلطة للسود » .

أما مارتن لوثر كنج « نبى اللاعنف » فقد أثار هذا الشعار الغاضب العنيف مخاوفه . وقد بدا هذا فى قوله : إذا لم يتضح المعنى الحقيقى لمبدأ السلطة للزنوج الذى بدأت تعتنقه بعض المنظمات الزنجية فانه لن يتعدى أن يكون مجرد شعار من مصطلحات حركة الحقوق المدنية » .

يبدو أن مارتن لوثر كنج الذى دعا البوليس العنصرى الأبيض إلى قمع ثورة الزنوج بلوس انجلوس فى الصيف الماضى يخشى على طهارة « اللاعنف » أكثر مما يخشى على أرواح الزنوج التى يحصدها الرصاص العنصرى المجنون .

بقى فى مسيرة جيمس ميريديث لمسة أخيرة هامة :

عندما سمع الرئيس الأمريكي ليندون جونسون نبأ إطلاق الرصاص على الزعيم الزنجي جيمس ميريديث قال مخاطباً المدعي العام الأمريكي :

– لا تدخر وسعاً فى القصاص من الجانى .

بيد أن الجانى هنا ليس هو القاتل « نورفل » الذى أطلق الرصاص على ميريديث كما يظن الرئيس الأمريكي والمدعى العام . إذ أن نورفل لا يعدو كونه أداة فى يد القاتل الحقيقى وهو : « النظام » الذى يروج للأفكار العنصرية والذى أفرز عقلية نورفل وأمثالها كثير . كثير . .

إنه النظام الذى جعل الإنسان الزنجى فى أمريكا مشكلة وليس مواطناً .

وهنا . . هل يسمح لى الرئيس الديمقراطى جونسون بأن أمارس معه حواراً « ديمقراطياً » بأن أقول له بدورى :

– سيدى الرئيس لا تدخر وسعاً فى القصاص من الجانى الحقيقى . . .

وأعترف أن هذه الجملة الأخيرة لا تضم سوى أمنية ساذجة جداً . . .

محمد عيسى

بيكاسو ..

وعالم الطفولة الكبير

فى الأشهر القليلة الماضية ظهرت أربعة كتب عن بيكاسو . . « حياتى مع بيكاسو » لزوجته السابقة فرانسوا جيلو . . « بيكاسو فى الخمسينات » للشاعرة هيلين بارملين . . « نجاح بيكاسو وفشله » للرسام والناقد جون بيرجر . . والكتاب الرابع الذى نحن بصدد الحديث عنه الآن « عالم الطفولة عند بيكاسو » للكاتبة الشهيرة هيلين كامى .

وعلى الرغم من أن هيلين ليست فنانة موهوبة ولا هى ناقدة تشكيلية متخصصة إلا أن كتابها يعتبر سداً لفراغ كبير فى عالم بيكاسو . . إذ تكلمت هيلين عن تأثر بيكاسو برسوم الأطفال . . بتلقائيتهم . . ببساطتهم . . بسذاجتهم وهو ما لم يكلمنا عنه أحد من قبل .

ودائماً ما تصدمنا كلمات فى المعارض التى ينهج فيها الرسامون إلى تقليد رسوم الأطفال . . مثال ذلك . . قول أحد الزوار : « إن طفلى الذى فى السادسة يستطيع أن يرسم أفضل من ذلك » . والحق أن هذه الجملة كثيراً ما يلقيها أولئك الذين يتخذون موقفاً عدائياً من الفن الحديث لا لشىء إلا لمجرد أنه « حديث » . . وفى نفس الوقت ما زالت تتردد فى أذهاننا تلك الجملة التى قالها يوماً هنرى روسو (١٨٤٤ – ١٩١٠) . . ومؤداها « أن ترسم كالأطفال معناه أن تكون فاضلا » . . أى أن الفنان الصادق هو من يستوحى خطوطه وألوانه . . مضمونه . . وشكله . . من رؤيا الطفولة التى لم تتأثر بعد بتعقيدات الزمن . . أن يستوحى فنه من ذلك الجانب من الحياة الذى لم يتأثر بعد بالتحضر والمدنية . . والذى ما زال يحتفظ بالصفاء . . والنقاء . . .

لكن الأمر الطبيعى هو أن تختلف رسوم الفنانين الكبار الذين يقلدون الأطفال عن رسوم الأطفال الصغار . . ذلك لما تنطوى عليه رسوم الكبار من منطق ووعى . . إلا أنها مع ذلك تشترك معها فى صفتى البساطة والتلقائية . .

وأعمال بيكاسو تجلب الحيرة

لغموضها .. وبساطتها .. وهذا ما عبرت عنه هيلين بقولها إن هذا التغيير والتطوير المستمر فى فن بيكاسو يسبب ذهولا وحيرة للمتلقى العادى .. بل وحتى المتخصص .

والحقيقة أن بيكاسو لا يرسم كالأطفال لمجرد أنه يريد أن يستأثر برؤية المتفرج .. ولكنه يلجأ إلى هذا الأسلوب فى التصوير والنحت بين الحين والآخر .. وهو حينما يختار هذا الأسلوب إنما يؤكد رؤيته للأشياء فى أصالتها .. وعلى حقيقتها المجردة .. فهو يراها متحررة من الارتباطات العقيمة التى نسقطها عليها حينما نصبح كباراً .. إنه يرى الشيء ويرسمه بعين وخيال الطفل ..

ولتوضيح ذلك نقدم مثلين مشهورين فى أعمال بيكاسو .. أحدهما استعماله « جدون » الدراجة ومقعدها كموديل لرسم رأس ثور .. والمثل الثانى حينما رسم وجه قرد مستوحياً إياه من هيكل عربة ابنه الصغير .

ودائماً ما ينهج بيكاسو إلى تغيير وتحريف الشكل الواقعى المألوف للأشياء .. مما يجعلها تبدو أحياناً جميلة بهيجة .. وأحياناً بشعة مرعبة .. وأحياناً هائنة سافرة .. وهيلين تبعاً لذلك تصنف المتلقين لهذا النوع من الفن إلى فئات .. الفئة الأولى هى الفئة العاقلة التى تعتقد أن إعداد الأشياء المألوفة لاستغلالها فى تكوين أشياء أخرى مختلفة فى الشكل والمحتوى ... تحمل فى طياتها مضمونات واستدلالات ميتافيزيقية .. وهى تسقط على طبيعة الشيء وجوهره الأصيل نوعاً من الشك .. وفى نفس الوقت تكسر المضمون ، والموضوع الذى ألفه المتلقى العادى .

وكان الفنان جورج براك (١٨٨٢ – ١٩٦٣) يعنى شيئاً كهذا حينما تكلم عن تجربته فى الخنادق .. لقد وجد دلواً به عدة ثقوب فاستعمله موقداً .. أين إذن الدلو الحقيقى المألوف لديه .. ولدينا ؟ أين الكلمة التى يمكن بها وصف كل الاستعمالات الجائزة لهذا الدلو الذى لم يعد دلواً .. والتى فى نفس الوقت تقربنا من حقيقته وهى أنه دلو ؟ .. لذلك فالعلاقة بين المتلقى والدلو .. وبين المتلقى والدراجة التى اتخذ منها بيكاسو موديلا لرأس ثور ، أصبحت فى الحقيقة أمراً مشكوكاً فيه .

لكن الفئة الأخرى هى الأقل حكمة ! – كما تقول هيلين – فالأمر كله لا يعدو أن يكون تكوينات تجريدية ذات كيان وخلق خاص .. فوجود الشيء مضاداً ومخالفاً لصفاته الحقيقية المألوفة يصبح شيئاً جديداً تماماً .. أى يصبح خلقاً جديداً .. إن ربط بعض الجزئيات كى تصبح كلا جديداً هو فى الحقيقة مجهود سحرى .. وذكاء من الفنان .. وخلق جديد .

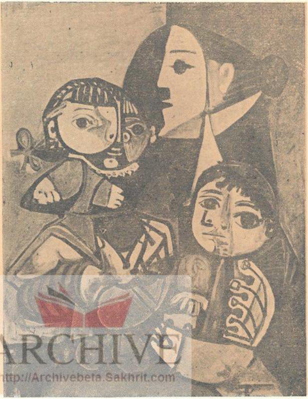
والأمر فى هذه الحالة يبدو شبيهاً بكوميديا المواقف .. أشياء مألوفة .. أو أشخاص عاديون يوجدون فى أماكن غير عادية .. حينذاك يبدو الأمر مضحكاً .. أو مؤسياً .. والحقيقة أن الأشياء التى تكتسب ارتباطات وصفات جديدة وغير متوقعة تجبرنا على إعادة دراستها من جديد .. تماماً مثلما يفعل الطفل تجاه العالم الجديد عليه .

وترد هيلين على هذه الفئة .. فتقول إن كلمة « اللعب » هى التى تنطبق على هذا النوع من الفن أكثر من كلمة ذكاء .. إن بيكاسو أساساً رجل يلعب .. إنه يلعب فى حياته كما يلعب فى رسومه .. لكنه فى رسومه تلك التى تشبه رسوم الأطفال لم يفقد أبداً إدراكه الذاتى مثله فى ذلك كمثل الطفل .

ثم تؤكد هيلين أن ولع بيكاسو برسوم الأطفال نابع من ذاته الغريبة ، فهو

« طفولة » للفنان بيكاسو





أم وطفل وبرتقال

رجل مغرم بالتقاليع تماماً كما وضح فى كتاب «بيكاسو فى أثناء عمله» الذى صوره إدوارد كوين . . وكتب مقدمته الناقد الفنى رولاند نبروس . . فهو دائماً مغرم بارتداء الملابس غير العادية والوجوه التنكرية . . وهو دائماً غريب وساخر فى حديثه . . والحق أن تشويه وتحريف الشكل فى لوحاته له صلة بتلك الوجوه التنكرية . . والملابس الغريبة التى يمتلىء بها مرسمه . . إنه يغير عالمه الذى يعيش فيه فى ذات الوقت الذى يغير فيه عوالم رسومه .

ومن الواضح حقاً أن طفولة بيكاسو كانت هامة جداً . . وذات تأثير كبير على فنه . . ويتضح ذلك فى الأطفال اليتامى الهزيلين الذين امتلأت بهم لوحاته فى المرحلة الزرقاء . . ثم أطفال النبلاء الأصحاء . . وأطفاله هو . . والواقع أن الطفولة ظلت دائماً تستحوذ على اهتمام بيكاسو .

وبعد المرحلة الزرقاء مباشرة اختفى الأطفال من رسوم بيكاسو لبعض الوقت . . . ولكن فى عام ١٩٢١ بعد تجاربه فى التكعيبية . . ظهر الأطفال فى لوحاته مرة أخرى . . ولكن بمصاحبة أمهاتهم . . بتكوينات تغلب عليها روح المجموعة

التى كانت تضفى عليها شيئاً من الكلاسيكية والجدية .. والرموز الموحية المليئة بالخصوبة .

ودائماً ما كان بيكاسو يرى أطفاله الصغار بول ومايا وكلود وبالوما فى ملابس خيالية .. وتوحى رسومهم بالبراءة وبالشخصية المنفردة المستقلة لكل طفل .. ولكن عندما وصل أطفال بيكاسو إلى ست أو ثمانى سنوات لم يعد يتخذهم موضوعات لرسومه .

ولا يستطيع أحد أن يدخل مرسم بيكاسو وهو يرسم إلا أطفاله .. فهم دائماً يراقبونه بشغف ويده تضرب بالفرشاة على سطح التوال .. وكثير من الأشياء التى غير وحرف فى شكلها الواقعى قد خلقها لهم .. وكثير من أعماله أوحى له بها أطفاله .. إن فن بيكاسو قد تأثر بالحوادث التى مر بها فى حياته وبحالته النفسية وبمزاجه اليومى .. فالتغيير فى أسلوبه يحدث فى نفس الوقت الذى يعترى حياته الخاصة تغييرا .. لذلك نستطيع أن نقول إن بيكاسو لم يرسم كالأطفال تماماً .. أى أنه لم يقلدهم بلا وعى .. لكنه تأثر بالبراءة .. والسذاجة .. والتلقائية فى ألوانهم الصريحة ... وخطوطهم المتعرجة .. ورؤياهم العامة .

روضة سليم

برنارد شو ..

حقيقة أم أسطورة ؟

ظهر مؤخراً مجلد ضخم ينوف على الثمانمائة صفحة ، ويضم بين دفتيه ما يناهز سبعمائة رسالة دبجتها يراعة برنارد شو فيما بين عامى ١٨٧٤ و ١٨٩٧ ، وقام على اختيارها من بين ما كتب له البقاء من رسائل برنارد شو الأستاذ الدكتور دان هربرت لورنس بالاشتراك مع ماكس رينهارد . وهذا المجلد هو أحد مجلدات ثلاثة ينوى المؤلفان استصدارها لاستكمال هذه المجموعة حتى يتحقق لهما نشر ما يقرب من ٢٥٠٠ رسالة أى ما يعادل واحداً فى المائة من جملة الرسائل التى اختطها برنارد شو . ولحسن الحظ أو لسوئه ، فإن الجانب الأعظم من التسعة والتسعين فى المائة الباقية قد هلك أو ضاع ، ولعمرى إن نشر ٤٠٠ مجلد آخر من رسائل برنارد شو لحرى بأن يثير فينا أشد الفزع !

ولعل أول ما يستلفت النظر فى تلك الرسائل ، أننا لن نشعر إزاءها بأدنى حرج على الاطلاق ونحن نقلب النظر فيما

اختطه برنارد شو لاخوانه وخلصائه وعشيقاته كذلك . فالحق أن برنارد شو ، بالنظر إلى نزوعه الدائم إلى الاستعراء على قول علماء النفس ، يبدو فى ثيابه الخاصة مثلما يظهر فى ثيابه العامة سواء بسواء ، فقراءتك لطائفة من رسائله التى تعرف جوازاً باسم الخاصة ، لن يثير فى نفسك من دواعى الحياء والخجل ما قد تثيره كلماته التى قصد فى المقام الأول إلى إذاعتها ونشرها .

وأقدم رسالة لبرنارد شو وفق المؤلفان إلى العثور عليها ، كانت موجهة إلى شقيقته لوسى وتستهل بالعبارة الآتية:

« عزيزتى لوشيا ؛

يؤسفنى أن أقرر هنا أننى قرأت خطابك ، ولسوف أبذل عناية خاصة فى المستقبل كى لا أعود إلى مثل ذلك مرة أخرى ، فأنت أحق ببنوة والدتك فى مضمار ذلاقة اللسان وفارغ الكلام ، بل أدهى منها وأنكى . فلاحظاتك أشد ما تكون إثارة للنفور وطلباً للخصومة والعداء . . . » .

ولم يكن برنارد شو يجاوز السابعة عشرة ربيعاً حين كتب هذا الخطاب ، ولذا فقد كان من الممكن أن نرى فيما جاء به ضرباً من المزاح الذى نعهده من فى مثل هذه السن من المراهقين ، لولا التشابه الكبير بينه وبين الحوار الذى دار فى مسرحيته المتأخرة « الإنسان والسوبرمان» فمثل هذه اللهجة المازحة التى لم يكن يعدو خطلها آنئذ فورة من فورات الشباب حين يستشعر القوة البدنية ويحس بتدفق الرجولة بين أوصاله ، قد استحالت بمضى الزمن إلى لازمة من لوازمه وخاصية لها صفة الدوام واللصوق والإزمان . وأغلب الظن أن برنارد شو قد دخل فى روعه أن العبارة اللاذعة والملاحظة اللماعة مطلبان يرتجيان منه على توالى الجديدان . وقد ساقه هذا ، فضلا عن الرغبة فى تأكيد أصالته وتفرده عمن عداه، إلى أن يخالف هذا الغير فى الرأى ، بل وفى الإحساس كذلك كلما وجد إلى ذلك سبيلا . فهو لا يرى ما يراه غيره ولا يميل إلى ما يميلون إليه . فنلفيه يقابل فاجعة موت أبيه بهذا الهذر :

« وصلتنى حالا برقية تقول إن السيد ولى أمرى بارح هذه الدنيا فى مهمة على شىء من الغرابة وأنه قد أقام منى « يتيماً » » .

وحسبنا ذلك دليلا على أن برنارد شو لم تكن تحدوه الرغبة فحسب للتدليل بكل سبيل على ألمعيته وذكائه ، بل لعله قد قر فى نفسه تماماً أن العبارة اللماعة الآسرة يمكن أن تكون بديلا للشعور الصادق والإحساس الأمين . . فنراه بعد عشر سنوات على هذا التاريخ يكشف صراحة عن إيمانه هذا بقوله :

« لقد فقدت أبى وشقيقتى اللذين كنت على علاقة طيبة بهما ، وأؤكد لك أننى لم أجزع لموتهما البته بقدر ما كنت أجزع لخطأ مطبعى فى مقالة أكتبها . فإنى لا آبه بالقضاء الذى لا راد له ولكنى أستشيط غضباً ، بل ويضطرم فى نفسى بركان ثائر إزاء التخاذل عن تحقيق ما هو قريب المنال أو عند التقاعس عن بلوغ ما هو فى الطوق من معانى الكفاءة والوضوح والدقة والجمال » وجميل أن يظهر المرء رابط الجأش مالكاً زمام نفسه إزاء فاجعة الموت ولكن بئست تلك الشجاعة ورباطة الجأش معاً إذا ما دلا على انعدام الشعور وفقدان الإحساس . ثم أين تقف معانى الجمال من كل هذه الاهتمامات الآلية المادية التى يقول برنارد شو إنها هى المحرك الوحيد لمكامن نفسه ووجدانه . . . لست أدرى .

ولعل مرد هذه الظاهرة إلى ولع برنارد شو الشديد بالتلاعب باللفظ والعبارة ، وحرصه البالغ على صوغ القول المأثور والحكمة السائرة ، إلى الحد الذى قد يطغى فيه هذين على منطق الكلام أو يغمضان حق الشعور الصادق والإحساس السليم . ولا مراء فى أن لبرنارد شو من هذه المأثورات كلمات



خالدات على الدهر ، غير أن من معايب هذه الحكمة السائرة أنها لا بد أن تجنح بصاحبها إن أزمنت معه إلى التخلى عن مطالب المنطق والعقل فى سبيل التعبير المزدان المنمق . ومحال أن تحل المأثورات محل العقل والفكر . وغاية ما تفعله هو أنها تبلور المثل وتجعله واسطة للفكر الذى لا يلبث بدوره أن ينقلب عليها إزاء أدنى استثارة له محاولا تفنيدها ودحضها . وكثيراً ما تميل المأثورات كذلك إلى كسر حدة الشعور ، ولقد كان برنارد شو ، كما صرحت بياتريس ويب ممن يحرصون على قهر العاطفة حتى لا تعوق نشاطهم أو تقف عقبة فى سبيل تحقيق غاياتهم . وشيئاً فشيئاً ضاقت دائرة شعور برنارد شو وأصبح عاجزاً عن إدراك طبيعة كثير من الأحاسيس والمشاعر الخارجة عن هذا النطاق المضروب ، بل الإيمان أصلا بوجودها .

وفى عبارة خالدة أخرى وصفت السيدة ويب ، برنارد شو قائلة :

« إنه يقامر بالأفكار والعواطف على نحو يثير شجن الأغرار البلهاء من أمثالى وأمثال سدنى ، بل يؤلم كل إنسان أوتى شيئاً من سلامة الذوق ودقة الإحساس » .

فلا غرو أن يولى برنارد شو من العناية البالغة بالنسق الذى تظهر عليه حروف الطباعة ما لا يوليه لرسم خلجات النفس الإنسانية وتصوير معالمها .

وحاله لا يختلف عن ذلك اختلافاً كبيراً إن هو عرض لمسألة اجتماعية يعجز عن إدراك أبعادها الإنسانية والعاطفية وحين يتقمص شخص الرجل العملى صاحب القول الفصل والرأى القاطع ، فنراه ينعى لجولدن برايت :

« خطل الرأى القائل بأنه لا سبيل إلى التغلب على مشكلة الزيجات الفاشلة ، على حين أن هناك حلا فى غاية البساطة يكمن فى تعديل قوانين الطلاق » .

ولعله لم يخطر على بال برنارد شو قط أن أسباب التعاسة الزوجية قد تصل إلى مستويات أبعد وأعمق من أن يتداركها مجرد تعديل فى نص القانون ، فهو ينظر إليها النظرة الاجتماعية المحدودة الضيقة ويغفل عن أبعادها العاطفية ، لا لشىء إلا لأنه لا يعرف من العاطفة غير قشورها كما لا يلقى بالا أو يحرك ساكناً أمام علاقات الإنسان بالإنسان ، ولعل الآنسة نيوكومت لم تدرك حق الإدراك كم أفصحت وأبانت عندما ألمعت عرضاً إلى « كراهية برنارد شو للعلاقة الجنسية » ، ولكن دان لورنس الذى أشرف على تحرير هذا المجلد ، كان يعلم ذلك حق العلم كما أن بياتريس ويب كانت على ثقة من أمرها حين دمغته بأنه إنما يرى المجتمع فى صورة « مرعى للأرانب » وبأن « ذلك العالم ليس هو العالم الذى يعيشه » . فدنيا برنارد شو لم تكن مأهولة بالناس ، أو بتلك المخلوقات التى ما كان يكن لها الحب أو تحظى منه باهتمام كبير .

وأغلب الظن أن هذا الإحساس الذى نخرج به من قراءتنا لرسائل شو ، وهو الإحساس بضحالة هذا الرجل الذى فقد بصيرته بفقد شعوره ، مرده إلى أن حالته الصحية بعامة كانت تفرض عليه توقى التعرض للتقلبات العاطفية أو التحمس وجدانياً لأية قضية مهما كان خطرها . ولعل هذا الرأى يبدو مناقضاً للحقيقة الماثلة فى أنه تبادل قناطير مقنطرة من الرسائل المعطرة مع كل ممثلات عصره تقريباً ، مما يوحى لأول وهلة بارتباطاته العاطفية الكثيرة . غير أن « الحب » الذى عرفه برنارد شو ، كان محض زيف وبطلان وبضاعة مقلدة خاسئة . وليس أدل على ذلك من أن الرسائل التى تبادلها مع شارلوت باين تاونشند ، زوجه المقبلة تختلف عن تلك التى دبجها للممثلات من صديقاته ، فى أنها تحمل من معانى عمق الإحساس وصدق الشعور الكثير . وكم كان يسيراً على برنارد شو أن ينتقل من حب إلى حب فى خفة الطائر ، بل يطارح الغرام ثلة من الغانيات فى آن واحد . ورسائله إليهن عادة ما تأخذ سبيل المزاح والفكاهة وإن كانت تبالغ فى التأنق فى التعبير عن تباريح الحب ولواعج الهوى ، بأسلوب مبتذل مطروق ، يكشف عن جهل

برنارد شو المطبق فى مجال العاطفة ، الأمر الذى لم يدركه برنارد شو أو يتنبه إلى مبلغ خطره من قريب أو بعيد . وعلى الرغم من كل ذلك فإن برنارد شو قد حظى بشعبية كبيرة بين جماهير الناس وبخاصة معشر النساء ، وناهيك عمن اختصهن برسائله . كما تشير جميع الدلائل إلى أن برنارد شو كان فى الحق مضرب المثل فى السخاء والكرم ولم يكن يضن بوقت أو جهد أو مال فى سبيل ما يراه مستأهلا لهذا البذل من جانبه ، على ألا يجره ذلك إلى أى ارتباط عاطفى . فاننا ندرك من خلال هذه الرسائل مبلغ الجهد الذى بذله ، دون ما جزاء غير قيمة العمل ذاته أو امتنان الأصدقاء له ، فى إلقاء المحاضرات السياسية وإعداد الكتيبات والمنشورات وتحضير الخطب .

ومما يلاحظ أن هذا المجلد لا يحوى غير قلة قليلة من الرسائل التى تعرض لقضايا عامة ، وهذه بدورها لا تتميز بما كنا ننشده من عمق الدراسة واستفاضتها فنراه حين يطالب باعادة النظر فى قوانين مضاجعة الجنس ، لا يأبه بما قد يعانيه الناس فى ظل هذه القوانين من آلام ومتاعب ، بل إن كل ما ينكره منها هو أنها إما تبدو لناظريه مجافية للمنطق أو غير متفقة ومقتضى الحال أو أن تكون — وهذه هى ثالثة الأثافى — قديمة عفا عليها الزمن ، مما يحدونا فى النهاية إلى القول بأن برنارد شو لم يكن يهتم أساساً بأى من هذه المسائل ، فهو على حد قوله « لا يعنيه من أمر فى الواقع غير العمل الجيد » .

والعمل الجيد لا يمكن أن يعتبر بحال غاية مطلقة فى حد ذاتها . ولقد كان برنارد شو أبعد من أن يؤمن بالفن من أجل الفن . وإن صح أنه قد أثار عجبنا أكثر من مرة إزاء تصريحه المتواتر بأنه لا يؤمن بشىء وأنه بات يسخر ويهزأ بكل شىء منذ أن علم أن أباه كان سكيراً ، إلا أنه من المحال أن تستقيم الحياة لإنسان ، إن هو أطاح بكل إيمان ؛ أما الشىء الوحيد الذى آمن به برنارد شو على الدوام فهو « شو » .

وعلى حين أن القائمين على نشر هذا المجلد صدراه بالعبارة التالية : وتعرض هذه الرسائل لكل مجال من المجالات التى حظيت باهتمام برنارد شو مثل المسرح والموسيقى والفن والخطابة والمرأة والجنس والدين وعلم الأصوات والطب والاقتصاد والعلوم السياسية ... إلى آخره ، فإن فى قولها هذا مبالغة وتهويلا ، فأنى لهذه الرسائل المتفرقة أن تضرب بسهم وافر فى كل هذه الشعاب . والحق أن ما تضمنه من إشارات إلى مختلف هذه الموضوعات الهامة ، إنما يقوم دليلا على حقيقة تثير الدهشة وهى أن برنارد شو كان جاهلا بأكثر هذه الموضوعات جهلا لم يكن يعلم مداه ، ولعل غروره حدا به إلى الحرص التام على انكار جهله تحت أى ظرف من الظروف . ومع ذلك ، فهو حين يكون على دراية حقة بموضوع معين ، يبدو فى مناقشته وبسطه عملاقاً لا ينازعه منازع ، فكم يهون على المرء أن يهجر آراء برنارد شو حول الجنس والمرأة إلى آرائه فى الموسيقى ! ففى هذا المضمار تتبدى جدية برنارد شو وأصالته وسلامة ذوقه وإحساسه .

وعلى حين أنه وجه العديد من الرسائل إلى ممثلات (وممثلين أيضاً فى القليل النادر) فان ما يذكره عن المسرح فى رسائله لا يعدو لمحات عابرة لا تخرج عما نجده فى كتبه ومقالاته المنشورة ، فضلا عن تناقضها فى بعض الأحيان بين موضع وآخر .

ولا شك فى أن ما أثرناه فى هذه العجالة من نقاط حول رسائل برنارد شو وحياته ، حقيق بأن يدفع إلى مزيد من الجدل والنقاش . فلم يزل برنارد شو فى نظر الكثيرين أقرب إلى الإله المعبود الذى يحرص مريدوه على كل لفظ قاله حرصهم على حياتهم ، ولا يرتضون أن تكون أقواله بحال مظنة ريب أو شكوك ، بيد أن برنارد شو لن يحظى مستقبلا بما حظى به فى الماضى من مكانة ، ولن يثير الاعجاب فى نفوس هذا الجيل مثلما أثار فى جيل مضى ، فلن يسلم هذا الجيل راضياً بالأسطورة التى نسجها برنارد شو فى زمنه ، بل ربما استكثر هذا الجهد الذى يبذل الآن فى سبيل جمع رسائله ونشرها .

رمزى جرجس



ماوتسى تونج ..

والفلسفات الصينية المعاصرة

إن محاولة تحديد معالم التيارات الفلسفية المعاصرة التى تسود الصين ، تقتضى أن نقف على طبيعة العزلة التى عاشتها الصين طوال تاريخها ، والدواعى التى أدت الى اتصالها بالعالم الخارجى . فقد كان الصينيون منذ ما قبل عصر الأساطير (٢٢٠٠ - ١٧٠٠ ق . م) إلى أواخر القرن التاسع عشر ، يطلقون على أنفسهم أهل البلاد الوسطى مركز العالم باعتبار أن الشعوب التى تعيش خارج الصين برابرة فى حاجة إلى حضارتهم أكثر مما هم فى حاجة إليهم . ومضت ألوف السنين وهم يحملون لجيرانهم شعور التعالى والاستخفاف .. حتى اضطرت الصين - وهى تلمس تحركات الغرب حول شواطئها - إلى أن تشكل لجنة تحقيق عام ١٨٦٦ فى عهد أسرة « المانشو » (١٦٤٤ - ١٩١١) لتقف على عوامل الخلاف الجوهرية بينها وبين الغرب . وأسفرت هذه اللجنة عن عقد معاهدة « بير لنجيم » عام ١٨٦٨ بين الصين وأمريكا ، والتى كان مرماها فتح أبواب الصين للقادمين إليها من أمريكا والراحلين منها للهجرة أو تلقى العلم فى الجامعات الأمريكية ، وبذلك اصطبغت النهضة التعليمية فى الصين بالطابع الغربى . وكانت هزيمة الصين أمام اليابان عام ١٨٩٥ ، حافزاً لأبناء الصين كى ينهلوا من مناهل الثقافات المتنوعة فى انجلترا وألمانيا واليابان ، وليطلعوا على علوم الغرب وطرقهم فى التفكير ومناهجهم فى البحث يحفزهم على ذلك أنهم رأوا اليابان التى كانوا يستخفون بها قد أحرزت عليهم الانتصار ، فأرادوا أن يكشفوا سره بالاطلاع على حضارة الغرب .

وفى القرن العشرين اتجه الفكر الصينى نحو الاطلاع على الفلسفة الغربية ، حيث تم ذلك على مراحل ثلاث . الأولى كانت مرحلة النقل والاستعارة من الفكر الغربى بدون نقد أو تمحيص . فترجمت أعمال دارون ، وسبنسر ، ونظريات هيكل Haeckel ، وكروبوتكن Kropotkin ، ونيتشه ، وشوبنهور ، وبرجسون ، وأيوكن Eucken ، وديكارت ، وجيمس وغيرهم خلال « الثورة العقلية » التى بدأت عام ١٩١٧ وقادها « هوشيه » Hushih (١٨٩١ -) ، وأدت إلى المرحلة الثانية ، التى قامت على الاختيار النقدى للفلسفات الغربية . وفى المرحلة الثالثة تكونت فلسفات غربية متعددة الاتجاهات وظهر أنصار لمذاهب غربية مختلفة فى المنطق والأخلاق والجمال ، ومؤيدون لوايتهد Whitehead ، ورويس ،



Royce وكارناب ، وذاع المذهب الماركسى وانتشر مذهبا المادية الآلية ، والمادية الجدلية . وزار الصين بعض الفلاسفة أمثال ديوى ، ودريش Driesh ورسل الذى زارها عام ١٩٢٠ ، ويعقب فى كتابه « صور من الذاكرة » عام ١٩٥٦ ، على زيارته بأنها كشفت له أن الزمن سيتمخض عن ثلاث دول قوية هى أمريكا والروسيا والصين .

وكان البعض يرى أن عبادة الأسلاف التى تقوم على تقديس الصينيين لآبائهم ، ستكون معوقاً لهم عن الأخذ بأى دعوة جديدة فى أسلوب الفكر والعمل ، إبقاء على القديم الذى يتمثل فى العصر الذهبى كما وصفه الأسلاف . ولكن الصين أخذت بالجديد لتحمى نفائس القديم ، واعتبرت كل تقدم حديث جزءاً يضاف إلى القديم . الحاضر عندهم ممتزج بالماضى غير منفصل عنه . وعبادة الأسلاف هى التى أكسبت المدنية الصينية الاستقرار والوحدة الثقافية والتاريخية المتصلة التى يندر أن تجتمع لأمة من الأمم ، إلى جانب الوحدة الجغرافية ووحدة السلالة . وكان من المحتم أن تصطدم الفلسفات الجديدة التى وفدت إلى الصين ، بالفلسفة الكنفوشية التى ظلت مسيطرة على الفكر الصينى حوالى ألفى عام ، بعد أن أرسى أسسها الفيلسوف الصينى «كنفوشيوس» K'ung-Fu-tzuo (كونج - فو - دزه) (٥٥١ - ٤٧٩ ق . م) .

الكنفوشية فلسفة إنسانية :

تعتبر الكنفوشية أهم المذاهب الفلسفية الصينية التى أثرت فى الصين سياسياً واجتماعياً ، وتركت بصمات عميقة على الخلق الصينى ؛ بل إنها أثرت كذلك على حضارة آسيا الشرقية .

والمحور الذى دارت حوله الكنفوشية والذى كان أكثر الموضوعات مناقشة لدى كنفوشيوس هو « الجن » Jen ، الذى يتعدد مفهومه بين « الإحسان » ، و « نقاء القلب الإنسانى » و «الإنسانية» و « الطيبة » و « الحب » . والحب فضيلة من الفضائل الكنفوشية العامة وهى : الحكمة ، والحب ، والشجاعة ؛ وواحدة من الفضائل الخمسة الثابتة وهى : الحب ، والتقوى ، واللياقة ، والحكمة ، والإيمان والخير . والحب كفضيلة عامة هو مصدر وأساس الخير كله . ويتضمن معنى «الجن» أن يكون الإنسان « فرداً » من حيث هو « فرد » ذو ضمير ، وغيرياً من حيث هو عضو فى « المجتمع » . وهذا هو الجانب الإيجابى فى القاعدة الكنفوشية الذهبية ، أما الجانب السلبى فقد عبر عنه كنفوشيوس بقوله « لا تعامل الناس بما لا تحب أن يعاملوك به » . وفسر « مينشوس » Mencius (٣٧٢ - ٢٨٩ ق . م) أحد تلاميذ كنفوشيوس « الجن » بأنه هو الذى به يكون الرجل رجلا . ويقصد بذلك بأنه الخير الأصيل فى طبعه لأن طبيعة الإنسان خيرة فى الأصل ، وأن كل إنسان لديه معرفة فطرية بالخير ، ومقدرة فطرية على فعل الخير .

وأخذ مفهوم « الجن » يتسع ، ويكتسب أسساً ميتافيزيقية من تلاميذ كنفوشيوس اللاحقين ، فأصبح « الحب » الذى هو فضيلة الإنسان الفطرية هبة من السماء التى هى خيرة . لأن الخاصية العظيمة للسماء والأرض هى الإنتاج والتوالد ، أو هبة الحياة التى هى أعظم تعبير عن الحب . والإنسان بمشاركته فى طبيعة السماء يرث الفضيلة . ويكون الهدف الأخلاقى هو « تكوين وحدة واحدة مع السماء والأرض » وعلى مستوى الحياة اليومية يكون التركيز على الإلزام الخلقى القائم فى العلاقة بين الحاكم والمحكومين ، والأب والابن ، والأخ الأكبر والأصغر ، والزوج وزوجته ، والصديق وصديقه .

والأخلاق الكنفوشية ذات أسس دينية فى جوهرها ، ومع أن فلسفة كنفوشيوس مفرطة فى نزعتها الإنسانية ، إلا أنها ليست فلسفة إنسانية بدون دين .

وعلى الرغم من أن كنفوشيوس كان يتجنب مناقشة المسائل الروحية ، أو الخوض فى الحياة بعد الموت ، إلا أن هذا لم يكن موقفاً معادياً للدين ، ولكنه كان يريد للإنسان أن يوجه قدره ، بدلا من أن يدع الأرواح تقوم بذلك . فقد نظر إلى السماء باعتبارها أعلى حقيقة روحانية ذات قوة إنسانية خارقة ، غائية ، ومصدر الإيمان والخير ، وقهارة وغامضة . فالدين عند كنفوشيوس لا يعتمد على قوة غير منظورة ، أو سلطان ما ، ولكنه منهج خلقى وأسلوب من أساليب الحياة . ولقد استمرت الكنفوشية حوالى ألفى عام موجهة لنظم التعليم حتى عام ١٩٠٥ م . وكان التعليم الكنفوشى يهدف إلى تنمية طبيعة الإنسان ليتحقق خير المجتمع عن طريق « البحث فى الأشياء » و « التثقيف الشخصى » .

الكنفوشية وتاريخ الفلسفة الصينية .

إن تاريخ الفلسفة الصينية فى الحقيقة تاريخ نشأة الفلسفة الكنفوشية ، والصراع الذى نشب بينها وبين الفلسفات الصينية المختلفة التى حاولت أن يكون لها مركز السيادة على الفكر الصينى . وقد تحقق الانتصار لبعض هذه الفلسفات على الكنفوشية ، حيناً من الزمن ، ولكنها سرعان ما تعود إلى الظهور فى ثوب جديد لتحتل مكان الصدارة .

وعلى الجملة يمكن القول بان تاريخ الفلسفة الصينية قد اجتاز عصوراً ثلاثة هى : العصر القديم ، والوسيط ، والحديث ، وهذه العصور تكاد تكون دورات متداخلة تتجه فى النهاية نحو تشكيل الفلسفات الصينية المعاصرة ، حيث تقوم الفلسفات الصينية القديمة بعد رحلتها الطويلة عبر التاريخ الصينى ، بدور هام من حيث قدرتها على تزويد العقلية الصينية بما يعينها على تقبل أو معارضة أنواع معينة من الفلسفات الوافدة . إذ فى العصر القديم للفلسفة الصينية (إلى ٢٢٢ ق . م) ويطلق عليه عصر المدارس الكلاسيكية ، حقق المذهب الإنسانى انتصاراً عظيماً على يد كنفوشيوس الذى كان مدار تعاليمه الإنسان « ذلك الذى يجعل الحقيقة عظيمة » . وأخذ ينشر فلسفته موجهاً اهتمامه نحو الأسرة ، فالبشر أسرة واحدة والدول كالأسرة التى يرأسها صاحب السلطان وهو كالأب الذى يجب أن يسعى من أجل سعادة أسرته وهم الرعية فى دولته ، وإذا صلحت الأسرة صلح المجتمع ، وأمكن للأسرة أن تخرج حاكمين صالحين . وظهر المذهب « الطاوى » معارضاً للفلسفة الإنسانية ، فهدف الطاوية كان الحياة الطويلة المسالمة للفرد . وكانت الطريقة (Tao) عندهم تقوم على تقليد الطبيعة بما فيها من بساطة وطهارة وهدوء وضعف ، وبملاحظة الطبيعة يحصل المرء على الرضا والسلام .

وكذلك عارض المذهب « الموهى » الكنفوشية ، فقد إهتم دعاته بالمجتمع ، وجعلوا الفرد فى مركز ثانوى منه بينما الكنفوشية رأت أن الإنسان هو المركز ، والمجتمع هو المحيط . ونادى « موتسو » Mo Tzu (Moti) ٤٧٩ – ٤٣٨ ق . م » بتنمية الأعمال الصالحة ، وإزالة الشر ، وامتدح الحرص فى إنفاق المال ، ورفض الاحتفالات ، وأدان الحروب ، ورأى أن من واجب المرء أن يحب والديه ووطنه ، ووطن رفقائه البشر كما يحب وطنه .

وجاء مذهب « القانونيين » ليرفع من قيمة المجتمع فوق الفرد ، وأدلتهم على ذلك أن طبيعة الإنسان شريره ، يجب السيطرة عليها بالإجراءات السياسية ومساندة القانون . وقد تحمس لهذه الدعوة « هانفىتزو » Han Fei Tzu (؟ – ٢٣٣ ق . م (الذى ساعد بدعوته على إقامة أول إمبراطورية متحدة فى التاريخ الصينى لأسرة سن (٢٤٦ – ٢٠٧ ق . م) .

ومن هنا نرى أن الطاوية وجهت



安居樂業安居樂業

عنايتها إلى « الفرد » ، بينما الموهبة والقانونية اهتمت « بالمجتمع » ، والكنفوشية وحدها هى التى حفظت التوازن بينهما .

البرجماتية فى الصين :

لقد كان من آثار « الثورة العقلية » التى بدأت عام ١٩١٧ ، وتزعمها « هوشية » أحد تلاميذ « ديوى » ، أن اختار « البرجماتية » وكان داعياً متحمساً لها . وأصبحت أول فلسفة غربية تأخذ صورة حركة عامة فى الصين . واستمالت إليها الكثيرين لما تذهب إليه من أن الأفكار إنما هى وسائل لعلاج المواقف الفعلية ، وأن العبرة بالنتائج . ويصرح « هوشيه » ، أنه تعلم من هكسلى كيف يشك ، ومن « ديوى » كيف يفكر ، وكانت النتيجة أنه تصور الحياة والعالم على أساس طبيعى ، وآمن بالخلود الاجتماعى . ودعا إلى مزيد من البحث للمشكلات ، وقليل من الكلام عن النظريات . وقال بأن الثورة الأدبية التى حررت الفكر الصينى من الطابع الكلاسى وخلقت أدباً جديداً لغة الكلام ، هى « التطبيق العملى للتطورية والبرجماتية » . وأهم كتبه « موجز تاريخ الفلسفة الصينية » (١٩١٨) وفيه يتناول عصرها القديم . وتحقق له ذلك عن طريق بحث تطور الفلسفة الصينية ، وأسباب هذا التطور والدراسة النقدية . ورأى فى الفلسفة الصينية القديمة قدراً من البرجماتية أكثر مما كان بها فى الواقع . ولما كانت البرجماتية فلسفة الثورة الاجتماعية والعقلية فى الصين ، فقد وجهت نقدها إلى الفلسفة الصينية القديمة ، لا سيما الكنفوشية . وعلى الرغم من أوجه الشبه بين الكنفوشية والبرجماتية من حيث أن كلا المذهبين إنسانى وعملى ، وكلاهما يؤكد القيم الاجتماعية ، ويعتبر المعرفة قوة ، وكلاهما يعنى بمشكلات محدودة لا بمبادئ ، فإن البرجماتية وجدت فى الكنفوشية آية على التدهور ، ورمزاً على فقر الصين وضعفها ، ولا تتمشى مع العالم الحديث ، ومن ثم تحتم رفضها .

الفلسفة الحيوية :

وحملت الفلسفات التى دخلت الصين دعوة إلى الإيمان بالعلم وفاعليته ، واعتبرت الميتافيزيقا أمراً لا جدوى منه . وكان رد الفعل القوى إزاء ذلك ، من أتباع « برجسون » و « دريش » ، الذين دافعوا عن الميتافيزيقا ضد العلم ، وعن الحياة ضد القوانين الميكانيكية . ودار حول ذلك مساجلات طويلة عام ١٩٢٣ ، وأسهم فيها « هوشيه » ، و « سن توهسيو » ، وليانج سن شاو » ، و تشانج تنج صن .

وتزعم حركة الفلسفة الحيوية « شانج شوماى » . والخلاف الجوهرى بين الحيويين والعلماء ، لم يكن مداره حول فائدة العلم ، بل حول صحة أحكامه . فأصحاب الفلسفة الحيوية يؤكدون أن للحياة خمس صفات هى : الذاتية ، والحدسية ، والقوة التركيبية ، والإرادة الحرة ، والوحدة الشخصية . ولا يوجد فى هذه الصفات ما يعتبر من السمات المميزة للعلم . ورأوا أن القوانين العلمية الخاصة بالعلة والمعلول ، إنما تنطبق على المادة دون الروح ، وأن الفروع المتعددة للعلم بحاجة إلى أن تجمع شتاتها الميتافيزيقا وأن حل مشكلة الإرادة الحرة يوجد فى العلم التجريدى . وكان لهذه الاعتراضات أثرها فى نمو « المثالية الجديدة » التى يعد أحد أقطابها البارزين « شانج تنج صن » الذى أطلق على مذهبه « الكانتية المعدلة » الذى ينطوى على قبول فلسفة « كانت » بصفة عامة ، ورفض بعض تفسيراته الفرعية ؛ ولذلك فإنه يقدم نظرية فى المعرفة مركبة من نظريات غربية كثيرة ، ويرى أن موقفه وإن اتبع « كانت » فى اتجاهاته الرئيسية إلا أنه فى رأيه موقفاً جديداً سواء فى الصين أو فى الغرب .

المـادية :

دخلت فلسفة « ماركس » الصين منذ عام ١٩١٩ ، وصار لها أتباع ماديون جدليون ، أسهموا بجهد كبير فى إقامة ميتافيزيقا مادية ، وإبستمولوجيا جدلية ، وتفسير مادى للتاريخ . ولم يكتفوا بتدعيم أفكارهم بأسس من فلسفة « ماركس » ، و « إنجلز » ، بل اتبعوا آراء « لينين » و « نجارين » ، و « بليجانوف » الذين ترجمت أغلب أعمالهم إلى الصينية . وهدف المادية فى الصين هو خلق مجتمع جديد كل الجدة ، يتضمن ثورة فى كل النواحى ، والقضاء على الفلسفات الصينية التقليدية لا سيما الكنفوشية ، لأنها مجدت النظام الإقطاعى ودعت إلى تقويته ، واتخاذه أساساً للحكم الصالح ، وايدت الطبقية ، فكانت سبباً فى التخلف الذى لحق الصين . وأثرت هذه الدعوة على شباب الصين تأثيراً كبيراً ، إذ كان يرى فى الكنفوشية تقييداً لحريته وعائقاً لانطلاقه فى طفرة التقدم التى تميز بها القرن العشرين . ومع أن الحكومة الوطنية للصين عام ١٩٣١ ، عندما استولت اليابان على منشوريا ، بحثت عن رمز تستلهم منه وحدتها السياسية والثقافية ، فلم تجد سوى كنفوشيوس ، فأعادت إقامة الطقوس له عام ١٩٣٤ . وتمسك « شيانج كاى شيك » بالكنفوشية وإحياء تعاليمها ، معتقداً أنه بذلك يقيم سداً منيعاً أمام التيار الشيوعى ، ولكن الشيوعية اكتسحت قوات الكومنتانج ، وسيطرت على الصين فى عام ١٩٤٩ . فاعتبر انحدار القوات الوطنية أمام الشيوعية انحداراً للكنفوشية واختفاء لها من الصين إلى الأبد.

على أن البعض يرى أن الشيوعية لن تقضى على الكنفوشية لأنها تمثل روح الشعب الصينى نفسه ، وهى قادرة على تغيير التعاليم الشيوعية بما يناسب الكيان الصينى ، بفضل ما تميزت به من قدرة على هضم أى فلسفة وتحويلها إلى صفها وصبغها بطابعها بدلا من الوقوف منها موقفاً مضاداً .

وبذلك فإن الروح الكنفوشية الأصيلة ، الكامنة فى الأعماق الصينية ، كفيلة بأن تحدث تغييرات عميقة ، وتقدم تفسيرات جديدة للمذهب الشيوعى .

على بركات

مونتجمرى كليفت ..

الفنان الذى ودع الحياة



يمكننا أن نقول دون مبالغة ، ودون تأثر بالحدث المروع الذى يحدث — الموت — إن الفنان الأمريكى الممثل مونتجمرى كليفت الذى توفى مساء ٢٣ يوليو واحد من أهم الممثلين فى تاريخ السينما الأمريكية وفى تاريخ المسرح الأمريكى على السواء .

إن التمثيل شأنه فى ذلك شأن جميع الفنون قدرة إنسانية عادية تتحول إلى فن بفضل الموهبة الذاتية الخلاقة ، فنحن جميعاً بإمكاننا أن نمثل ، نحن جميعاً نهوى المحاكاة فى لحظة ما ، ولكن الفرق بين الإنسان العادى والممثل الفنان أن هذا لا يهوى المحاكاة وإنما يحترفها عن موهبة خاصة .

والموهبة عند الفنان الأصيل هى التى تدفعه إلى وضع حياته كلها فى مقابل تحقيقها على أفضل الصور ، ولهذا نرى الموهبة الأصيلة دائماً وقد ارتبطت بالسعى الدائب نحو تجويدها وتشذيبها بالثقافة والعلم والدراسة ، وبالخبرة والمران والممارسة. فالموهبة حب ، حب عميق لما وهب الإنسان فيه ، ولقد كان مونتجمرى كليفت فناناً موهوباً ، وكانت موهبته هى التمثيل ، واستطاع بها أن يحقق ذاته فى جميع الشخصيات التى مثلها فى المسرح والسينما .

ولد مونتجمرى وليم بروكس كليفت فى مدينة أوماها بولاية نبراسكا



الأمريكية فى ١٧ أكتوبر عام ١٩٢٠ ، وكان والده من رجال الأعمال الناجحين وقد انتقلت الأسرة إلى شيكاغو ، و « مونتى » الصغير لا يتجاوز ثمانية أشهر من عمره ، ثم استقرت أخيراً فى نيويورك .

وتبدأ حياة كليفت الفنية فى ١٥ يناير عام ١٩٣٥ ، ففى هذا اليوم وقف للمرة الأولى على خشبة المسرح ممثلا محترفاً فى مسرحية « بعيداً عن الوطن » وكان قد مثل قبل ذلك نفس هذه المسرحية وفى مسرحية أخرى باسم « حيثما يذهب الأزواج » على مسارح الهواة فى شيكاغو ونيويورك ، وبفضل تشجيع والديه اللذين أحبهما طوال عمره وظل على صلة وثيقة بهما ، وبفضل إحساسه الفنى الذى وجهه نحو التمثيل قرر أن يحترف هذا الفن.

وعلى خشبة المسرح قام كليفت بتمثيل ١٢ مسرحية قبل أن يقف ممثلا أمام الكاميرا السينمائية ، وأهم هذه المسرحيات « لحم أسناننا » التى مثلها مع فردريك مارش و « بلدتنا » لثورنتون وايلدر و « أنت تلمسنى » لتنسى وليامز و « الرياح العاصفة » وهى التى أجمع النقاد عندها أن ممثلا عظيماً قد ولد .

وما أن بدأ نجم كليفت فى الارتفاع حتى توالت عليه عروض العمل فى السينما — كعادة هوليود دائماً — ولكن الفنان الأصيل أبى أن تستهويه الأضواء وقال : « أرغب فى تنمية قدرتى المسرحية بقدر ما أستطيع ، وذلك حتى أكتسب الخبرة الدرامية التى تؤهلنى للتمثيل السينمائى » .

وفى عام ١٩٤٦ أعلن كليفت : « الوقت الآن مناسب للعمل فى هوليود » ، ومن ثم قبل الدور الذى عرضه عليه حينذاك المخرج هاوارد هوكس فى فيلم « النهر الأحمر » ، ونجح الفيلم وتتابعت أفلام « مونتى » التى بلغت ١٦ فيلماً « البحث » « مكان فى الشمس » ، « الوارثة » ، « السماء الكبيرة » ، « من الآن وإلى الأبد » ، « تحرر الزوجة الأمريكية » ، « بلاد الأشجار المطرة » ، « الأسود الصغيرة » ، « القلوب الوحيدة » ، « إنى أعترف » ، « فجأة فى الصيف الماضى » ، « النهر الهائج » ، « الضائعون » « محاكمات نورمبرج » ، « فرويد » .

وخلال هذه السنوات لم يترك التمثيل المسرحى قط ، وفى نفس الوقت ترك العديد من الأدوار السينمائية التى لم تقنعه قائلا « لا يجب أن نخطف الأشياء خطفاً ، وعلى الممثل أن يختار الشخصية التى سيمثلها بدقة » ، وقد كانت آخر شخصية مثلها على المسرح هى شخصية تريبليوف فى مسرحية « طائر البحر » لأنطون تشيكوف .

ولا غرو فى هذا فشخصية الرجل الإنسانية شخصية فريدة فى نوعها بين شخصيات هوليود الفنية ، فلم يكن كليفت يهوى الأضواء والصخب كعادة الممثلين الكبار هناك ، كان دائماً فى عزلته ، عزوفاً عن مجتمع هوليود ، يقرأ الروايات الكلاسيكية التى يحبها ، أو يستمع إلى الموسيقى الشعبية التى جاب أمريكا طولا وعرضاً يسجلها ويحتفظ بها ، أو — وهذا ما كان يتفرغ له تماماً — يدرس الشخصية التى يستعد لتمثيلها فى فيلمه القادم .

وقد عاش كليفت وحيداً يمارس هواياته المفضلة : القراءة ، الموسيقى ، الرحلات ، السباحة ، فهو لم يتزوج ، ولم يعرف أحد من أحب وإن قال البعض إنها الممثلة المعروفة اليزابيث تايلور ، وكان عندما يلبس يرتدى أبسط الملابس ، وعندما يتحدث فبصوت هامس متواضع ، أو كما قال أحد أصدقائه « إنه إنسان طبيعى جداً ، لا يدع النجاح أو أى شىء آخر يغير من رؤيته الأصيلة للأشياء ، طوله ٦ أقدام ووزنه ١٥٠ رطلا ، شعره رمادى وعيناه خضراوان » !

ولأننا لم نشاهده على المسرح ، ولأننا شاهدناه على شاشة السينما ، لذلك يستلزم حديثنا عنه كممثل ، مدخل بسيط إلى فن التمثيل السينمائى ، نستطيع من بعده وبه أن

تحدد قيمة الفنان الشاب الذى هز خبر موته الأوساط السينمائية العالمية وجميع عشاق السينما فى كل مكان .

لقد خلق التمثيل فى السينما نوعاً جديداً من الممثلين هم الممثلون الفاشلون ، صحيح أن هناك الممثلين الفاشلين على المسرح أيضاً ، ولكن الفرق بين الممثل الفاشل هنا وهناك . أنه بينما يتوارى الممثل المسرحى الفاشل بحكم علاقته المباشرة بجمهوره ، يستطيع الآخر أن ينجح رغم فشله ، بل ويستمر فى النجاح بشكل مضطرد رغم هذا الفشل !

ويرجع وجود هذا النوع من الممثلين فى السينما إلى طبيعة السينما التجارية ، وهى التى لا تزال الجناح الأكبر فى صناعة الأفلام حتى اليوم ، فهى خالقة هؤلاء الفاشلين تحت اسم « النجوم » ، إذ يستطيع المنتج أن يجعل من مجرد فتاة « جميلة » أو شاب « لطيف » نجماً لامعة ، يمثل فى مئات الأفلام ويكسب ألوف الجنيهات وتدر ملايينها !

وقد ساهم فى إيجاد « النجوم » من ناحية أخرى أن التمثيل السينمائى لا يتم بالممثل وحده ، وإنما يلعب فيه الممثل دور المنفذ للشخصية أو الدور المسند إليه فحسب ، بينما يقوم المخرج والمصور بصنع الصورة التى ستظهر على الشاشة ، وعندما يكون الممثل « نجماً » يقوم الكاتب باعداد الدور الملائم له ، وهو دائماً دور نمطى لا يتطلب فناناً يمثله !

ورغم أن بعض « النجوم » قد وصلوا عن طريق الخبرة والممارسة إلى مستوى التمثيل الفنى أى أداء شخصية درامية بمعنى هذه الكلمة ، إلا أن الفرق يظل واضحاً بين الممثل « الفنان » والنجم « المحبوب » الذى يتوقف استمراره على ما يدره من أموال بعكس الآخر الذى يبدع ما يظل أبداً .

وقد كان مونتجمرى كليفت ممثلا فناناً ونجماً محبوباً فى آن واحد ، وهذا ما يصل إليه كل فنان موهوب عادة . .



فإلى جانب اهتمامه العملى بالشخصية التى يمثلها كان يقرأ لها وعنها ويدرسها جيداً ويتفرغ لها ويقطن بجوار الأستديو أثناء العمل ، هناك خبرته المسرحية التى توفر له كمية هائلة من « التركيز » الذهنى ، والثبات أمام الشخصية ومواجهتها بوضوح إلى جانب فهمه الواعى البارع المثقف لطبيعة التمثيل السينمائى فهو يعلم جيداً كما يتضح من صورته على الشاشة أن الكاميرا تلتقط أدق الخلجات وتحيلها إلى شحنة عاطفية موجهة إلى الجمهور ، إنها ميكروسكوب تستطيع أن تنجح فى تقديم الشخصية الدرامية أو تفشل من خلال هذه الخلجات الدقيقة ، فعلى الممثل أن يحترس دائماً من الكاميرا السينمائية ويزن كل ما يأتى من تعبيرات أو حركات أو إشارات بدقة هندسية خفية لا يشعر بها الجمهور .

ورغم أنه جاء من المسرح واستمر يمثل على خشبته إلا أن هذا لم يكن له أدنى أثر على تمثيله فى السينما من حيث اختلاف مناهج التمثيل بين المسرح والسينما وهذه من الميزات الهامة التى تميز بها كليفت ، ساعده على إبرازها دقته فى اختيار الشخصيات التى يمثلها والمخرجين الذين يتعامل معهم .

وفى أفلامه الأربعة الأخيرة وقد شاهدناها فى السنوات الماضية « النهر الهائج » لأليا كازان و « الضائعون » لجون هستون و « محاكمات نورمبرج » لستانلى كرامر ، ثم « فرويد » لجون هستون . تنقل كليفت بين شخصيات تكاد تكون متناقضة تمام التناقض ، مثل كل ممثل كبير ، ومثله فى جميع أفلامه ، ولكنه فعل فى « محاكمات نورمبرج » ما لم يفعله أى ممثل أمريكى من قبل ! فالشخصية التى مثلها فى هذا الفيلم الذى يدور حول محاكمات النازى شخصية رجل ألمانى من ضحايا النازية يدعى بيتر ستون ، وهذه الشخصية لا تظهر على الشاشة سوى بضع دقائق ، ومع ذلك

قبلها كليفت ، بل وأصر عليها قائلا للمخرج أنه يشعر بهذا أنه يؤدى «واجباً إنسانياً» وهو على استعداد لأن يؤدى «بيتر ستون» دون أى مقابل من أجر مشروع له !

وعلى الشاشة رأينا «بيتر ستون» الذى عذبه النازى وأخصوه لأنه غبى لن ينجب إلا سلالة غبية لا تليق بالجنس الألمــانى !

وقدم كليفت دقائق مذهلة بالصوت والصورة، ومع ارتعاشات صوته وحركته القلقة انبعثت من عينيه ذات البريق الأخضر التعبيرى عذابات البشر كلها لا عذابات ألمــانى محطم من ضراوة حكم معتوه أحمق فحسب .

وقد منح كليفت عام ١٩٥٨ جائزة أحسن ممثل أجنبى من الأكاديمية الفرنسية عن دوره فى فيلم «الأسود الصغيرة» ، ورشح لجائزة الأكاديمية فى هوليود (الأوسكار) ٤ مرات عن أفلامه «البحث» ، «مكان فى الشمس» ، «من الآن وإلى الأبد» ، «الضائعون» .

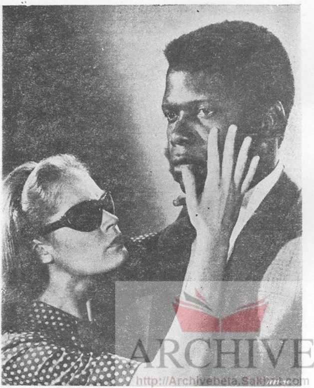
وفى السنوات الأخيرة توالت عليه المصائب الواحدة تلو الأخرى ، أصيب فى حادث سيارة ، أجريت له عملية تجميل ، نصحه الأطباء بألا يمثل حتى لا يفقد بصره تحت تأثير الضوء ولشدة حساسية عينيه ، وأخيراً أصيب بمرض القلب ، وحاول الفنان المرهف الحس الذى عاش وحيداً أن يموت كما عاش ، حاول أن ينتحر عدة مرات وفشل ، وفجأة مات مونتى الجميل عندما توقف ذات مساء قلبه الرائع الحزين .

سمير فريد

عندما يصبح الأسود.. نوراً فى الظلام !

خرجت من دار سينما مترو بالقاهرة وقد تأكدت فى ذهنى الحقيقة ، بأننى بصدد فيلم غير عادى سواء فى طريقة عرضه الفيلمى أو فى المنهج الفكرى الذى يرمى من ورائه إعداد مثل هذا السيناريو البالغ الذكاء وهكذا وجدت نفسى أردد أن فيلم «نور فى الظلام» لا يعدو كونه شحنات حسية وانفعالية مغلفة بشكل سينمائى تمتزج فيه الاتجاهات الطليعية السينمائية بجانب المقومات الكلاسيكية للانتقالات الفيلمية وهذا الشكل السينمائى المتقن إنما يخدم بدوره — وفى تقديرى — مفاهيم هى فى جوهرها تدعيم للتفرقة العنصرية فى تصوير غير عادى وغير أمين لأحوال الزنوج القابعين فى حى هارلم بأمريكا . . وبذلك فإن الفيلم قد تحدد فى نقطتين أساسيتين ، سنتناول بحث الأولى من وجهة النظر الجمالية ، وننسحب على الثانية لنسترسل فى الحديث عنها من وجهة النظر الأيديولوجية .

والفيلم محوره فتاة فى السابعة عشرة من عمرها — اليزابيث هارتمان — تتصادق مع شاب زنجى يتردد على الحديقة العامة ، ويتولى هذا الشاب — سيدنى بواتيه — تعليم الفتاة ويعطف عليها كضريرة ، حتى يصل به الأمر فى النهاية إلى إلحاقها بمدرسة للعميان ويساعده فى ذلك مركزه الاجتماعى المرتفع نسبياً بالنسبة للفتاة البيضاء ومركزه



مشهد من فيلم « نور فى الظلام »

فى العمل حيث يعمل بإحدى الجرائد الأساسية ، وبذلك يساهم بواتيه فى انتشال أليزابيث من البيت المتفسخ الذى تحيا فيه « كبنت مستعبدة » عمياء لا ترى وكأنها بكماء لا تنطق ، وذلك فى حياتها الكئيبة مع أمها العاهرة – شيلى ونترز – ومع الجد المخمور دائماً – ولاس فورد – وتستغرق الفتاة فى حب الشاب الزنجى حتى بعد أن تعرف أنه ملون وتحبه حباً جماً باعتباره الصديق الوحيد « المتسامح » معها ، والذى يمثل النور الذى أضاء ظلام حياتها المستمر ، وبذلك فهى « ترى » الحياة من وجهة نظره .

وسيناريو الفيلم الذى أعده مخرجه جى جرين عن عمل أدبى لإليزابيث كاتا يسمى "Be ready with Bills and Drums" ، عمل جميل عذب من ناحية البناء الدرامى ومن ناحية مدى القدرة على خلق الحركة وتغذيتها وتنميتها المستمرة إذ أن السينما فى جوهرها هى فن الحركة . . والسيناريو وإن كان موفقاً فى كل المواقف التى تعرض لها ، إلا أن بداية الفيلم كانت بداية ساكنة ورتيبة ، أضف إلى ذلك أن شخصية الفتاة العمياء لم تقدم لنا « كضريرة » إلا بعد مرور مدة ليست بالقليلة من الفيلم ، وقد يكون الرد على أن إيقاع الفيلم بدا ساكناً ورتيباً فى البداية إنما يرجع كمحاولة من المخرج فى

تصوير الملل والكآبة التى تحيا فيها الضريرة، ولكننا سرعان ما يتضح لنا غير ذلك إذ أن الفتاة قد خرجت من المنزل فى طريقها إلى الحديقة العامة مع جدها وما زال الإيقاع العام بطيئاً وساكناً على الرغم من خروجهما من المنزل الممل . . وفيما يتعلق بتقديم شخصية الضريرة إلى الجماهير فالواقع أنه كان يجب تقديمها – من أول وهلة يراها المتفرج – بصورة أكثر إثارة وأشد تركيزاً على أنها « عمياء » ولقد تأخر تقديم تلك الشخصية المحورية فى الدراما حتى بعد وصولها إلى الحديقة حين وقفت تحدث جدها وتسترسل فى الكلام فى الوقت الذى تركها جدها ، لا يعبأ بها وجرى نحو البـار الذى يسكر فيه ، وعلى هذا الأساس فإن البداية الحقيقية للفيلم – فى تقديرى – هى هذه اللحظة التى استمرت الفتاة « الضريرة » تحدث جدها وتصف له مشاعرهـا واغتباطها بالحضور للحديقة فى الوقت الذى تركها وانصرف غير عابىء بها . .

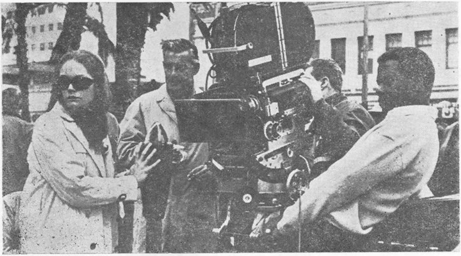
ولقد كانت هذه النقطة هى البداية الحقيقية للفيلم لأن الجمهور قد تعرف ولأول مرة على خبايا كوامن الشخصية واتضحت له علاقاتها بالعالم الخارجى وعجزها كضريرة . . .

ولا يفوتنا التركيز عن الدور البالغ الأهمية الذى قامت به « الموسيقى » فى هذا الفيلم فلقد كان دورها دوراً وظيفياً تعبيرياً لا تصويرياً مصاحباً . . إن أروع لقطات هذا الفيلم من وجهة النظر الجمالية هى مشهد « لضم الخزف » حيث تم اللضم بالموسيقى أولا وبمصاحبة الصورة التى كنا نراها . . وقد يقول قائل إن هذه الموسيقى ليست سينمائية لأنها احتلت المكانة الأولى للصورة التى يجب أن « نراها » بدلا من أن « نسمع » . . ونرد بالقول إن التوفيق الشديد الذى لازم جى جرين قد جعله ينجح فى الانتقال بالموسيقى ذات الخاصية السمعية إلى خاصية بصرية تساهم فى خلق الحركة وتنميتها . . .

والفيلم من الناحية التشكيلية كان جميلا وخاصة فى مشهد الحلم الذى تحلم فيه الفتاة بالانطلاق عبر القيود التى تمثل عجزاً لها وتحد من انطلاقها . . ويلاحظ أن المخرج لم يسرف فى استخدام اللقطات القريبة وإنما استمر الفيلم مدة ربع ساعة بدون أى لقطة من اللقطات المقربة وفى ذلك وحى من المخرج بأن التكثيف الدرامى



« نور فى الظلام »
فى أثناء التصوير



لم يصل إلى الدرجة التي تحتاج فيها نمو الشخصية إلى ذلك الحجم الذي يملأ الشاشة العريضة . . . وفي مشهد الحلم وفق المخرج بدرجة ملحوظة وبمساعدة الموسيقى الذي يعد مكونها البطل الثاني للفيلم بعد المخرج . . . ولقد كان توقيت الحركة والاستمرار فيها في مشهد الحلم أشبه برقصة عذبة من الباليه أدتها الممثلة الجديدة إليزابيث هارتمان بمهارتها الفائقة .

ومن المشاهد الجميلة في الحديقة في بداية الفيلم هي طريقة تعرفنا على بواتيه ، فلقد تعرفنا عليه وظهر على الشاشة حين اشتدت الحاجة إليه وفي الوقت الذي كانت الفتاة في مأزق فظهر بمنطق المنقذ للفتاة حين قال «هل أستطيع تقديم أية مساعدة ؟» وبذلك اتضحت المقدمة المنطقية لهذه الشخصية ومنذ الوهلة الأولى ، خلاصة هذه النقطة هي أن توقيت ظهور شخصية بواتيه على الشاشة وملابسات هذا الظهور كان عاملا هاماً مهد الجماهير لتقبل كل مسلك تأتى به هذه الشخصية تجاه الفتاة . .

وفيما يتعلق بحركة الكاميرا فلقد كان لها النصيب الكبير وإن لم يكن النصيب الأوفى إذ شاركت حركة الكاميرا مع القطع كوسيلتين أساسيتين للانتقال وهذا هو المنطلق الذي على أساسه قلت مقدماً إن هذا الفيلم إنما يمثل في تكنيكه تزاوجاً ناجحاً بين التكنيك الكلاسيكي سواء في التمثيل أو في الانتقالات الفيلمية وبين التكنيك السينمائي الطليعي والذي يرتكز محورياً على حركة الكاميرا وهي الحقيقة التي استغلها شباب الموجة الجديدة أقصى استغلال . . . ومن التحركات الجميلة للكاميرا هي اقتراب الكاميرا من الفتاة وهي تبدأ في حكاية الحادث الذي تحولت بعده إلى ضريرة . . . ولقد كان لجوء السيناريست أو المخرج لأن تلبس الفتاة « الضريرة » نظارة سوداء جميلـــة ، له دلالة جمالية بالغة العمق ، إذ أن المخرج خشي من نقطتين في هذا المجال ، أولا أن تؤذي النظرة الساكنة والضريرة للفتاة شعور المتفرج الجمالي والحسي والانفعالي بجانب أن عيون الفتاة الساكنة تؤثر في دنيا من خلق الحركة إذ أن المعروف أن اختلاف نظرات الممثلين واتجاهات عيونهم ومدى حركتها الأفقية أو الرأسية ، كل ذلك يساهم في خلق الحركة . . هذه نقطة حساسة وعميقة ، وكان من محاسن تقديم هذه النظارة سينمائياً أن أول لقطة للفتاة بها كان « لقطة بروفيل » لوجهها لأنه أكثر جمالا – من أول وهلة – من اللقطة المواجهة لوجهها وبالنظارة . . .

وكان منتهى نجاح السيناريست في خلق شخصية الفتاة قد أتضح في ردالجماهير على الصفعة التي صفعتها « روز آن » أم الفتاة لها . . فلقد كانت هذه الصفعة مثيرة لانفعالات الجماهير . . . وقد تمثل الاستخدام الجميل « للزمان الفيلمي » حين طرحت الفتاة سؤالا وهي في منزلها « هل أبدو جميلة بهذه النظارة » وكان الجواب في اللقطة التالية مباشرة في الحديقة ومن بواتيه « جميلة جداً » .

والحق أنه فيما يتعلق بالموازنة بين السمعيـــات والبصريات في هذا الفيلم بالذات ، نجد أن شخصياته من ناحية الحواس لها طبيعة خاصة . . فالشخصية الدرامية المحورية شخصية « لا ترى » وبالتالي فهي تعوض كل ما لا تراه ، « عن طريق السمعيات » وعلى أساس أنها تملك شبه تركيز حسي على السمعيات فلقد كان يجب على المخرج – وهذا راجع لإحساسه بالفيلم – أن يرتفع بكل الأصوات الهامسة لها والتي تسمعها أي كان يجب أن ترى الفتاة عن طريق أذنيها . . ويتوقف ذلك على الوصول لأوفق الأساليب السمعية « الحركية » في العرض الفيلمي . أي كان يجب الإكثار من موقف لضم الخرز والذي تحولت الخاصية السمعية فيه – والتي تتناسب وتركيب الفتاة الحسي – إلى خاصية حركية سينمائية .

وإذا حللنا هذا الفيلم ونظرنا إليه نظرة عميقة من وجهة النظر الأيديولوجية

فإننا قد نجد أنفسنا أمام سؤال حائر بلا جواب نهائى أو قرار يتعلق بمضمون هذا الفيلم المحبوك الشكل . . .

ومؤدى السؤال . . هل هـــذا الفيلم إنسانى . . هل هو يخدم قضية الزنوج ويحض على ضرورة إلغاء التفرقة العنصرية . . أم أنه ضد الزنوج وهم يناضلون لنيل حقوقهم . . ؟ .

باختصار ووضوح فإن هذا الفيلم ضد الزنوج . . ويسعى لتوجيه الجماهير توجيهاً فكرياً يترسب عن طريقه فى الأذهان – بواسطة شحنات حسية وانفعالية – بأن الزنوج فى أمريكا فى مستوى اجتماعى طيب وإنهم أغنياء ويعملون فى أحسن الأماكن (عمل بواتيه فى الصحف وهى مكان للتوجيه الجماهيرى الذى يتطلب شروطاً معينة) . . ويتعلمون . . وبالتالى فبماذا يطالبون بعد كل هذا المستوى الاقتصادى والاجتماعى الطيب الذى يعيشون فيه . . . ونخرج من الفيلم ونحن نعطف على البيض (ممثلين فى العاهرة والسكير والفتاة الضريرة) ومقتنعين أن الزنوج فى أمريكا قد انتهى أمرهم وحلت قضيتهم ، التى يطالبون فيها حتى الآن بالحصول على أقل الحقوق ، حتى السياسية .

يريد هذا الفيلم أن يقول إن الزنوج فى مستوى اجتماعى واقتصادى وثقافى أحسن ، بل ويفوق العديد من البيض ، وبالتالى فإن الزنوج (الذين يحتاجون للعطف فى الواقع) يعطفون على البيض ويساعدونهم ويحاولون الارتقاء بهم . . ومن العبث أن أحاول الإرتقاء بأى إنسان فى الوقت الذى لا أتفوق عليه فى النقطة التى أرتقى به فيها . . . أى أن الزنوج متفوقين عن البيض وينالون كل حقوقهم . وأن الذى يحتاج للعطف والرعاية والعناية من « الجماهير » التى ترى الفيلم هو الجنس الأبيض الذى أنحرف إلى الهاوية والذى يسكر والمسكينة التى تمثل الشباب الأمريكى العاجز . . . إن المتفرج يخرج من الفيلم المفروض أنه يعالج التفرقة العنصرية وهو متناس لقضية الزنوج ، بل ويعطف فى أعماقه على أحوال البيض فى هذه الدنيا .

وقد يكون معنى جزئى آخر للفيلم هو أن الزنجى المثقف والغنى والذى يرى إنما يقابل من حيث التقسيم الطبقى للمجتمع الأمريكى البيض الذين يبيعون أجسادهم والسكير الغائب عن الحياة ويقابل البيض الذين لا يرون . . .

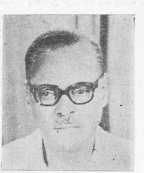
بالإضافة إلى أن الفيلم قد انتقى عينة غير عادية من البيض (عمياء – عاهرة – سكير) بجانب عينات غير عادية لأحوال الزنوج (زنجى – غنى ومثقف – زنجى للعمل كدكتور) متناسياً فى ذلك ظروف الزنوج التى يحيوها فى بؤس وشقاء فى حى هارلم بأمريكا . بجانب الرغد فى المعيشة التى يحياها الأبيض نتيجة فوائض القيمة من دوران العملية الاقتصادية الرأسمالية .

وهكذا نجد – من خلال العرض المختصر السابق – أن هذا الفيلم إنما هو يعرض بوجه أو بآخر ضد قضية الزنوج التقدمية ، ولقد قدمت وجهة النظر الرجعية هذه فى قالب ، أنا أشهد بجماله وديناميه الحركية السينمائية فيه .

أحمد فؤاد درويش

فى ذكرى ..
رائد الثقافة المسرحية

« لقد أصبح من المفهومات البديهية الحديثة أن الأمة العظيمة هى الأمة التى تملك مسرحاً عظيماً . . وأن الثقافة المسرحية الواسعة هى التى تخلق الفن المسرحى العظيم ، وهى لازمة لزوماً ضرورياً لكل من يمت للمسرح بصلة مهما كانت درجة هذه الصلة » . . هكذا قال الرائد الأول للثقافة المسرحيـــة المعاصرة فى العالم العربى ، والذى يرتد إليه الفضل ، كل الفضل فى إثراء المكتبة العربية بمجموعة ضخمة – ضخامة كيف قبل أن تكون ضخامة كم – من الكتب التى تميزت إلى جانب مميزاتها الأخرى بالاتجاه العلمى الناضج فى دراسة أصول الفن المسرحى ، فكانت به ، وكان بها المصباح الذى أضاء طريق هذا الفن العظيم لجيل من المسرحيين ، انفرج عنهم الستار فى غضون العشرين سنة الأخيرة.



د . خشبه

إن هذا الرجل قد قبع فى حجرته فترة من العمر طويلة ، ويده أمينة تنتقل بالقلم من الدواة إلى الورق فى اهتمام ودأب تساندها سماحة طبعه ورحابة صدره تسطر بالعربية أهم الأعمال الفنية العالمية فى مجال المسرح . لقد آثر هذا الرجل أن يعمل فى صمت من أجل مستقبل فنه ، يجتر ألم المعاناة فى حاضره ، ممزوجا بصبر ماضيه غير ملتفت لدعاء الدنيا التى تملأ الكون ضجيجاً من حوله ، غير محتفل بتلك الأضواء التى تتلألأ من بعيد فى كل مكان . فإن كان يمكن لنا أن نقول بشكل أو بآخر إن هناك من خدم الفن المسرحى المعاصر على الصعيد العربى كله خدمة أمينة مخلصة دفعت خطاه إلى الأمام مسافات بعيدة ، فلا غرو أن الذى فعل ذلك أكثر من سواه . . هو الأستاذ درينى خشبه الذى نحن بصدد الكتابة عنه اليوم ، وإن كان يملأ نفوسنا الحزن لأننا نكتب عنه وقد مر أكثر من عامين منذ أن رحل عن الدنيا للقاء وجه ربه الكريم فى العاشر من يوليو عام ١٩٦٤ عن واحد وستين عاماً .

كان مولده فى يناير عام ١٩٠٣ بشربين فى ليلة مولد الشيخ عبد العزيز الدرينى ، لذلك سمى محمد الدرينى . . وقد اجتاز مرحلة التعليم الابتدائى بتفوق كبير كما حصل على شهادة المرحلة الثانوية فى عام ١٩٢٢ ولكن حالت الظروف المادية والاجتماعية التى أحاطت بأسرته فى هذه الفترة دون استمراره فى مواصلة التعليم العالى ، ورضى بما نال . . لا عن كفاية وإشباع ، بل مسايرة للظروف وتجاوباً معها ، وقد يقول البعض إذا تطرق به الحديث عن درينى خشبه إلى هذه النقطة من حياته أو حياة أمثاله الذين لم تتح لهم الفرصة بشكل أو بآخر لمواصلة التعليم إنهم ما كانوا ليقدموا ثماراً خيراً مما قدموا ، ولا أن يحققوا من الآمال أكثر مما حققوا لو أتيحت لهم أوسع الفرص وأرحبها ، وفى مقدمة من يماثلوه فى ذلك عميد الفكر العربى « عباس محمود العقاد » رحمة الله عليه .

وفى عام ١٩٢٣ أستدعى للعمل مدرساً للغة الإنجليزية بإحدى مدارس الجمعية الخيرية الإسلامية ، فلبى الدعوة وظل يؤدى هذه المهمة فى أمانة وإخلاص متنقلا بين بلدته شربين والمحلة الكبرى وأسيوط حتى عام ١٩٣٦ ولم يكن فى خلال هذة الفترة مدرساً فقط ، بل كان يقوم بأعمال الترجمة فى جريدة اللواء التى أسسها مصطفى كامل وجريدة الأخبار التى كان يصدرها أمين الرافعى ، وكان إلى جانب ذلك أيضاً يقضى أوقاتاً طويلة فى اطلاع نهم على تاريخ الرسالة ورسولها صلوات الله عليه وسلامه وكذلك خلفاؤه رضى الله عنهم فى كتب المؤرخين الأقدمين (الطبرى والواقدى وابن الأثير) . وقد كان تدينه وتقواه هما الحافز الذى وجهه لهذه الدراسة ، يضاف إلى ذلك إحساسه بالمعانى التى ينطوى عليها كونه مدرساً فى مدارس الجمعية الإسلامية .

وعلى أعتاب الثلاثينات من هذا القرن التقى بسلامه موسى ، فكان بمثابة الثورة العارمة فى حياة درينى خشبه وكانت هذه الثورة بذرة ألقيت فى نفسه ، فلقيت أرضاً ممهدة صالحة ، أتيحت لها خير فرصة فنبتت ونمت وترعرعت فى روحه ، وكان أن جنت المكتبة العربية من قلمه ثمراً جديداً له حلاوة وعذوبة جذب إليه صفوة الدارسين ونخبة الباحثين من أبناء التربة الثقافية العربية وكان هذا المجال هو مجال الدراسات المسرحية ولكن كيف كان ذلك ؟ أى كيف أدى هذا اللقاء إلى هذا التغيير ، أو ما عبرنا عنه بالثورة العارمة فى حياة كاتبنا – رحمة الله عليه – لقد فتح سلامه موسى له صدره وصدر مجلته الجديدة لينشر فيها مقالاته وسرعان ما استجاب درينى خشبه لهذه الفرصة وأخذ يوافى المجلة بمقالاته وأبحاثه فى حماس متصل دءوب . .

وهكذا . . كانت البداية عظيمة من جانب سلامه موسى إذ أمده بزاد

ضخم يحوى كل مجالات الثقافة وكانت كذلك بداية يقظة حية من جانب كاتبنا ، إذ تجاوب مع هذا الزاد ، وأقبل عليه إقبال الظامئ المتحرق على الماء . . وكانت أهم مقالاته التى نشرها فى هذه الفترة فى المجلة الجديدة – مقالة يلوم فيها الدكتور طه حسين على عدم الإشارة فى كتابه عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية إلى رسائل إخوان الصفا كمصدر من أهم المصادر التى اعتمد عليها ابن خلدون فى كثير من أفكاره التى عرضها فى مقدمته . . وقد أخذ المقال طابع دراسة تفصيلية بحث فيها الصلة بين مصادر ابن خلدون التى ذكرها د. طه حسين وبين رسائل إخوان الصفا.

ولقد عبأ دريني خشبه عقله بكل ما يلزمه فى رحلته الفكرية من المئونة الثقافية ، حتى انه نشر فى يوليو عام ١٩٣٠ مقالا فى المجلة الجديدة عبارة عن تقييم لعشرين من كبار المثقفين فى مصر آنذاك أوضح فيه بصراحة وصدق مزايا كل منهم وعيوبه .

أما أول كتاباته فى مجال الفن المسرحى ، فكانت عام ١٩٣١ قبل وفاة شوقى بثلاثة شهور تقريباً فقد نشر مقالا بالمجلة الجديدة ينقد فيه مسرحيته « مجنون ليلى » وغضب شوقى من النقد وعاتب دريني عليه فى حضور سلامه موسى رئيس تحرير المجلة . . وبالرغم من غضب شوقى إلا أنه كان يخفى رضاه عن النقاط التى ذكرها دريني فى نقده وبالذات حين قال إن قيس بطل مجنون ليلى كان بطلا سلبياً لا يصنع شيئاً من أجل حبه إلا أن يبكى ويتشرد . وفى نهاية اللقاء طلب دريني خشبه من شوقى أن يترك النقد للنقاد ويجتهد فى إعداد مسرحية يمجد فيها بطولة عرابى فهو أحق بشاعريته من الشخصيات الميتة مثل قمبيز وكليوباتره وعلى بك الكبير .

ولم تكن هذه هى المرة الأولى أو الأخيرة فى سلسلة نقد دريني لمسرحيات شوقى ، بل توالت بعد ذلك مع كل مناسبة تلوح ، وكان من أهم ما قاله بهذه المناسبة عن هذه المسرحيات أن شخصياتها ميتة إلى جانب خلوها من الصراع الدرامى ، يضاف إلى ذلك ضعف البناء المسرحى ، من حيث الحركة على خشبة المسرح والانتقال فى الظروف الزمانية والمكانية . وبالرغم من ذلك فإن دريني خشبه كان منصفاً لشوقى غاية الإنصاف ، مقدراً لقيمته كل التقدير ، فكان إلى جانب نقده لمسرحية شوقى يمجد له شعره الغنائى ، وكثيراً ما قال عنه إنه شاعر رصين العبارة قوى الحجة ، بارع فى اختيار ألفاظه وموضوعاته .

ومع هذا الاتجاه الجديد نحو الفن المسرحى وضع لنفسه رسالة . . الحق أننى ما رأيت ولا سمعت عن رجل حرص على تكريس جهده وسنى حياته لرسالته ، فالتزم بها خير التزام كهذا الرجل ، فهو يقول فى ختام تصديره لكتاب « فن كتابة المسرحية » : « أيها القارئ إذا كانت لك ملاحظة فأرجو أن تتفضل بإرسالها إلى لنتداركها فى الطبعة التالية والكمال لله وحده وهو المسئول أن يهبنا حسن توفيقه حتى أنى لك بما لا أزال أحلم به من نقل تلك المكتبة المسرحية المتكاملة إلى اللغة العربية لمنفعة هذا الفن الرفيع » . لقد وضع رسالته فى عنقه مؤمناً بها ، راضياً عنها ، راغباً فيها ، ولقد أتيحت له الفرصة فتمكن من وضع يده على مواطن الضعف فى مستوى الفن المسرحى بوجه عام والتأليف المسرحى بوجه خاص فى البيئة العربية ، كان يدرك تمام الإدراك أهمية المسرح وأثره فى حياة الشعوب فيقول : « إننا نريدوعياً مسرحياً شاملا . – يوقظ فينا الحاسة التمثيلية التى تساعدنا على أن نعيش الفن الخالص ونهضمه ونتمثله . . » ويقول بعد ذلك : « إن التماس القوة المادية يجب ألا يطغى بأى حال من الأحوال على التماس أسباب القوة الروحية والتسامى بالمستوى الإنسانى بين شعوب الأرض جميعاً ، وواجب الأمم

التى أدركت سر الذرة فبلغت بذلك مناط القوة التى لم تحلم بها أمة من الأمم من قبل ، أن تفكر فى قوة هائلة تسيطر بها على هذا الشيطان الجديد المريد الذى إذا أفلت من قمقم القوى الروحية فعلى الأرض العفاء » (الرسالة الجديدة — ١٠٢٤) .

وبالرغم من اهتمامه بالدراسة المسرحية الصرفة إلا أنه لم يأل جهداً فى تقديم إنتاجه فى مجالات أخرى شقيقات للفن المسرحى يرتدون جميعاً إلى أب واحد وأم واحدة ، فقد نشر مجموعتين من القصص القصيرة هما « غرام فنان » عام ١٩٣٣ و « خيانة زوجة » عام ١٩٣٦ .

أما نشاطه المسرحى فقد بدأه بترجمة كتب التراث اليونانى العريق فنشر تله أساطير الحب والجمال عند الإغريق ثم نشر ملحمتى هوميروس الإلياذه عام ١٩٣٨ والأوديسة عام ١٩٣٩ . وفى عام ١٩٤٢ حضر إلى القاهرة بعد أن عينه د. طه حسين فى إدارة الترجمة بوزارة المعارف وكان وزيراً لها آنذاك ، وذلك على أثر رسالة من دريني نفسه يصف له فيها ما يقاسيه فى مهنة التدريس ، وقد كان يعتبرها دوامة رملية تشده إلى القاع . . وكان قبل ذلك فى المحلة الكبرى ، لكنه كان يحس بعزلة شديدة ووحدة تقبض الأنفاس لا لشىء إلا لأنه بعيد عن القاهرة ، وإن كان فى خلال هذه الفترة لم يكف كعادته عن البحث والاطلاع والدراسة .

وفى عام ١٩٤٤ انضم إلى أسرة المعهد العالى للفنون المسرحية محاضراً فى مادة الأدب المسرحى ، وانتدب بعد ذلك للعمل رئيساً لتحرير مجلة « المجتمع الجديد » وإن حالت كثرة مشاغله دون استمراره فيها فتركها ، ثم عاد فتولى نفس المهمة فيها مرة أخرى بعد الثورة . وفى عام ١٩٥٢ عين رئيساً لفرقة المسرح الحديث خلفاً لزكى طليمات وهذه الفرقة هى التى أصبحت فيما بعد الفرقة المصرية الحديثة .

وأخيراً آثر دريني خشبه أن يترك هذه الأعمال الإدارية ليتفرغ لرسالته فى الفن المسرحى ترجمة وتأليفاً . . فتابع جهوده فى هذا المجال بترجمة كتاب « فى الفن المسرحى » للفنان البريطانى إدوارد جوردون كريج ، ثم كتاب « علم المسرحية » لألارداس نيكول فكتاب « حياتى فى الفن » للفنان الروسى قسطنطين ستانسلافسكى ، كما راجع لستانسلافسكى أيضاً كتاب « إعداد الممثل » وبعد ذلك نشر ترجمته لكتاب « تشريح المسرحية » للكاتبة البريطانية مارجورى بولتون ، ثم ترجم كتاباً هاماً جدير بأن يقرأه كل دارس للمسرح وهو كتاب « فن الكتابة المسرحية » للكاتب الأمريكى لاجوس أجرى منشى* مدرسة أجرى لتعليم فن التأليف المسرحى فى نيويورك ، وتلا ذلك ترجمته للجزء الأول من كتاب « المسرح » للناقد الفنى الأمريكى تشلدون تشينى وهو الذى طبع تحت عنوان « المسرح فى ٣٠٠٠ سنة » وكانت آخر مترجماته فى هذا المجال كتاب « فن الكاتب المسرحى — للمسرح والإذاعة والتليفزيون » لروجر بسفيلد . . ولا يفوتنا أن نذكر هنا إعجابنا الغامر بطريقة دريني خشبه فى الترجمة المفصلة فهى تدل على شمول نظرته واكتمالها يتجلى ذلك فى الشرح التفصيلى الذى يقدمه لكل ما يعرض لقارئ الكتاب من أسماء مؤلفين مجهولين أو أسماء مسرحيات أو غير ذلك. أضف إلى كل هذا أنه يختتم معظم مترجماته بثبت شامل واضح لمصطلحات الفن المسرحى ، يمكن اعتباره قاموساً مسرحياً يفيد الدارس وغير الدارس على حد سواء . . .

وننتهى بعد هذه الترجمات للحديث عن كتابه الذى نشره عام ١٩٦١ تحت اسم « أشهر المذاهب المسرحية » ونماذج من أشهر المسرحيات ، وقد وضع فيه خلاصة فكره الخصب وتجاربه العامرة ، وهو يستحق منا فى الحديث عنه الكثير ونكتفى فى هذا المجال بسطور نتلمس فيها أهم جوانب هذا الكتاب القيم نوردها قائلين :



تحدث الكتاب أول ما تحدث بعد المقدمة الموجزة عن المذهب الكلاسى القديم وهو الماثل فى التراث اليونانى ، ثم انتقل بعد عرض يتميز بالإيجاز – وهذه هى السمة التى تتميز بها معظم جوانب هذا الكتاب – إلى المذهب الكلاسى الحديث ، ويتمثل فى فرنسا عند كل مز كورنى وراسين وفى ألمـانيا عند كل من لسنج وشيلر وجوته . .

وتلا ذلك المذهب الرومانسى وعرض نموذجاً له رواية هرنانى لفيكتور هيجو ، ثم استعرض بعد ذلك المذهب الواقعى ، وذكر من اعلامه ستاندال وبلزاك وفوليير وأضرابهم ، وقد أنشقت جوانب هذه الموجة من الأدب الواقعى فظهرت إلى جانبها موجة من الأدب الطبيعى على ايدى الأخوة دى جونكور وأميل زولا وجى دى موباسان وألفونس دوديه ومن إليهم ، كما كان لهذا المذهب الأخير تأثير فى المسرح الروسى عند كل من جوركى وتولستوى . . يتلو ذلك انتقاله إلى الحديث عن المذهب الروسى حيث يقول « إن الأدب الرمزى هو ذلك الأدب الذى يقرؤه القارئ العادى فلا يفهم منه إلا ظاهره اما القارئ المتأمل فيفهم منه هذا الظاهر ولكنه لا يقف عنده ، بل هو لا يكاد يمضى فى القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها » وقد أكد الكتاب هذا المذهب بعرض بعض النماذج من رمزيات إبسن ، واختتم هذا الفصل بقوله « ما أروع المسرحية الرمزية ، بل الأدب الرمزى إذا لم يكن هلوسات نفس محمومة كالذى حاوله بعض شعرائنا ، فلم يفهم الناس من هلوساتهم شيئاً . ثم عرض لأهم سمات المذهب التعبيرى فى كل من ألمانيا والسويد وأمريكا ، وقدم مسرحية « الإمبراطورة جونس » ليوجين أونيل نموذجاً لهذا المذهب فى البيئـة المسرحية الأمريكية .

أما المذهب السريالى أو السريالزم فهو ذلك المذهب الذى يحلق بنا وراء الحدود المتألقة لـمـا اتفقنا أن نسميه الواقع والمذهب الصوفى . . هو المذهب القائم على الثورة على المذهب الواقعى الذى ينشد نقد وإصلاح المجتمع – ولكن يجب أن تكون المسرحية على حد قول « ا . ج . م سنج » عملا فنياً خالصاً يسمو بالنفس الإنسانية ويعلو بها فوق أدران هذه الحياة . . واختتم الكتاب بفصل موجز عرض فيه للوجودية الملحدة والمؤمنة ثم قدم تلخيصاً لمسرحة « الله والشيطان » لسارتر وآخرين .

وغير هذا الكتاب فقد قام درينى بكتابة تقديم لنحو ستة عشر مسرحية نشرت فى سلسلة المسرح العالمى . . هذا ولم تقتصر جهوده على الفن المسرحى وحده ، بل أثرى المكتبة العربية بمجموعة أخرى من الكتب ، منها إشتراكه مع أحمد قاسم جودة فى ترجمة كتاب «عمالقة الأدب فى العالم الغربى » لبرتون راسكو ويقع فى ١١٠٠ صفحة تقسمها ثلاثة أجزاء ، كما اشترك مع عبد الكريم أحمد فى ترجمة كتاب « نحو عالم أفضل » لبرتراند رسل ، ثم نشر ترجمة لمجموعة « قصص » للـكاتب الروسى مكسيم جوركى .

إن المسرح أصبح بالنسبة للناس كما يقول درينى نفسه « أشبه بالخبز الذى نأكله فى الصباح ونأكله فى الظهر ونطعم به فى العشاء ونأخذ منه حاجتنا كلما أحسسنا بالجوع ، سواء كنا فى بيوتنا أو فى محلات أعمالنا أو فى أى ركن أركان الدنيا » .

وبعد . . إن عظماء البشر لا يوصون قبل موتهم أن تقام لهم أضرحة من ذهب أو تماثيل من رخام . . بل إن كل من يطلبونه . . النفح العاطر لذكرى طيبة . ولعلنا لا نغالى إذا قلنا إن درينى خشبه يتصدر هؤلاء الذين وهبوا سنى حياتهم للثقافة والتثقيف .

فإذا صافحت عيونكم كلمة من كلماته . . أو عملا من أعماله . . فاذكروه . . . فهو أحق بالذكرى .

فؤاد قنديل